



Documents of Western  
Contemporary  
Art Theories

IAS 励学文丛

15

西方当代卷  
艺术理论基本文献

总主编  
周宪  
本卷主编

生活·讀書·新知 三联书店

@充實自己，從閱讀對的書開始

Documents of Western  
Contemporary  
Art Theories

本书收集 20 世纪至今具有代表性的西方艺术理论文献 27 篇，主要涉及艺术理论基本问题、现代主义与先锋派、艺术与其社会语境、艺术史及其社会体制、艺术的符号与风格等五个方面，囊括了现代西方艺术思想领域较为重要的主题，展现了一幅西方艺术理论发展的现当代图景。每篇文献之前，附有简短介绍，以便读者能对相关作者、思想有更深入的了解。

上架建议：哲学·艺术

ISBN 978-7-108-04946-6



定价：78.00 元

@充實自己，從閱讀對的書開始



南京大学“九八五工程”三期资助  
南京大学人文基金资助

艺术理论基本文献  
西方当代卷

Documents of Western  
Contemporary  
Art Theories

IAS 励学文丛

15

总主编  
周宪  
本卷主编



生活·讀書·新知 三联书店

@充實自己，從閱讀對的書開始

Copyright © 2014 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可,不得翻印。

### 图书在版编目(CIP)数据

艺术理论基本文献·西方当代卷/周宪主编. —北京:生活·读书·新知三联书店,2014.5

ISBN 978-7-108-04946-9

I. ①艺… II. ①周… III. ①艺术理论—专题文献—西方国家—现代 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 087935 号

责任编辑 麻俊生

封面设计 储平

责任印制 黄雪明

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

印 刷 同济大学印刷厂

版 次 2014 年 5 月第 1 版

2014 年 5 月第 1 次印刷

开 本 720 毫米×1020 毫米 1/16 印张 26

字 数 370 千字

定 价 78.00 元

# 总序

经过南京大学艺术研究院诸君几年努力,《艺术理论基本文献》一套四卷本终于面世了。各位编者翻检收罗了汗牛充栋的文献,从中精选出一些代表性篇什,汇集为四卷,分别是中国古代卷、中国近现代卷、西方古代—近现代卷和西方当代卷。这套书涵括古今中外,既有中西学术之对话,又有古今学者之交流。诸多篇什构成了一个充满“复调”的艺术理论乐章。

晚近随着艺术学升为学科门类,艺术学理论也随之升格为一级学科。尽管“艺术学理论”这个颇具中国特色的学科名称多有争议,好在目前它已名正言顺了。本书的编撰工作就是在这样的背景下开始的,既然已是一门独立的学科,就有必要对它的来龙去脉和历史发展有所了解,就有必要厘清其历史传统及其理论来源。目前国内尚缺这样系统的文献读本,而学科的教学和科研都非常需要这样的文献。基于这一看法,我们编撰了这样一套书。

然而,此事谈何容易。面对卷帙浩繁海量文献,面对源远流长的知识史,首先要解决的问题是遴选什么?其次是如何编排?参与此项工作的编者群策群力,经过多次分析研讨,确定了一个中外各占一半的四卷本规制。中国古代卷从先秦一直到晚清,中国近现代卷则从辛亥革命至今,西方古代—近现代卷从古希腊至19世纪末,而20世纪单独一卷为西方当代卷。这套书的编撰工作,从选文到形成文献系统,再到每篇文献的导言,各位编者都做了许多艰苦细致的工作。除中国古代卷考虑到国学特点而体例较为特殊外,其余三卷均按同样格式编辑。每本书有各自的序言,反映了编者对所选文献的理解和看法,并对相关重要问题作出界说。每篇文献又撰写了简短的导言,提纲挈领地介绍作者和文献,起到画龙点睛的作用。中国古代文献需仔细校注,而西方文献还需翻译,特别是西方当代卷,约请了国内不少著名学者参与翻译,这里我作为总主编向他们表示诚挚的谢意。

我相信,本书的面世,对于我们深入思考艺术学理论(或艺术理论),对于我们把握这门学科的性质、对象、历史和方法,甚至对于课程教学和学生培养,都具有相

当积极的作用。我希望这套书的出版能为中国的艺术学理论学科建设提供某种助推力,发展出具有中国特色的当代艺术理论。当然,在这个项目即将画上句号时,我们清醒地认识到,本书的编辑仍有不尽人意之处。此书的刊行为更多的读者检视和批评此书提供了机会,我们期待着各路方家提出自己高见,为今后本书的修订提供宝贵意见。

周 宪

2014年4月

# 序 言

选编一本 20 世纪西方艺术理论的书是一项艰苦的工作，也极富挑战性！

首先，20 世纪是一个知识生产爆炸性发展的世纪，浩如烟海的大量文献被制造出来。这就带来一个如何选和选什么的难题。其次，20 世纪虽只有 100 年，可不同的时期却有完全不同的议题和热点，哪些时段需要关注和强调呢？这个问题也不容易解决。再次，艺术理论本身也是一个充满争议的领域，哲学、美学、艺术史、各门艺术研究、艺术批评、文化研究、视觉文化等诸多学科，都不同程度介入了艺术理论的知识生产，于是，如何在诸多知识系统中选择有关文献也是困扰编者的一个问题。英国艺术史家波德罗在考察了艺术史研究后曾颇有感慨地说，尽管历史上出现过各种“系统”的艺术理论，遗憾的是没有一种“系统”理论可涵盖学者们丰富多彩的兴趣。这是一个事实，也是一个短处。这倒是给了编者逃脱选编局限的理由，因为出于同样的道理，任何选本“系统”都不可能涵盖百年所有文献。或许有理由在这里提出另一个看法，任何选本都不过是编者所关注的特定语境中的特定问题。进一步顺理成章的是，选编者的问题意识或学术兴趣在选本的篇目遴选起到很大作用。

那么，这个选本反映了哪些问题意识和学术兴趣呢？在我看来，20 世纪西方艺术理论作为一种学科建制，有五个方面的问题值得关注。首先，在学理上，有一个关于艺术理论及其相关学科的讨论。这个问题在国内也存有争议，20 世纪西方学界如何讨论的，本书选了一些篇什。其次，现代主义与先锋派。现代主义作为西方艺术史上的一个特殊阶段，呈现出许多前所未有的特征，考虑到这个问题的复杂性，选入一些有代表性的文献。再次，艺术与社会文化语境的关联，也是一个热门问题。虽然形式主义是 20 世纪艺术理论主潮之一，但强调社会史的语境化思路却总在左右着艺术理论，甚至形式主义本身也是特定语境的产物。再其次，艺术体制和艺术史。自文艺复兴以降，西方艺术的发展越来越依赖于各种各样的体制，尤其是博物馆，它成为艺术存在和历史展示的重要载体，艺术史就依附在博物馆体制

中,因此,对艺术史的研究便彰显出博物馆体制的重要性。最后,回到艺术品分析的基本面上,图像—符号或风格问题是一个艺术理论思考的基本点。

## 一、艺术理论基本问题

记得英国学者威廉斯说过,在英语中有几个词最麻烦,“文化”即如是。其实,“艺术理论”这个概念也多少有点这样的麻烦。撰写了皇皇三大卷《艺术理论》的以色列学者巴拉什,在其出版10年后的新版序言中写道:在现代有关艺术问题的讨论中,有少数几个词语或概念非常含混、很不明确,伴随着如此之多的误解和偏见,“艺术理论”(theory of art)就是其中之一。<sup>①</sup>国内学界也充满了有关艺术理论的争论,据我观察,不同学科背景的学者会根据各自的优势资源强调不同看法。在综合性大学从事美学、文学、哲学或文化研究的学者,多主张有一个总体性的艺术理论,它是各门艺术研究的基础理论;而来自专业艺术院校从事具体艺术门类实践或研究的学者,则强调只有各门艺术理论(绘画理论或音乐理论等),因而并不认同有一种更高层次的一般艺术理论。双方各执一隅,争执不下。

其实,我们大可不必去论证有无艺术理论的学科建制存在,关键要看我们面对艺术时碰到何种问题,需要何种理论武器。因此,我认为艺术理论的争论不应是有无或是什么的讨论,而应转向怎么做和做什么的分析。我们知道,艺术的本性是抗拒任何理论解释的。理论是对规则的发现与应用,可艺术却生性反叛,不服管教,刻意求新。于是,理论与艺术之间总有无法缓解的张力,这就是艺术史以及艺术理论史研究的一个诱人之处。可以有把握地说,艺术理论的发展演变因主要来自艺术实践,正是因为艺术发展了,提出了新的问题,所以艺术理论才跟着发展变化。当然,相反的情况也存在,那就是艺术理论提出的新观念影响了艺术家,推动了他们的艺术创新。

我们看到,西方艺术在20世纪似乎加剧了理论与艺术直接的紧张关系。艺术家不断地挑战艺术理论,艺术理论家则疲于奔命地回应这些挑战。所以,无论艺术还是其理论在20世纪都呈现出极富变化的特征。20世纪初杜尚的《泉》以现成物颠覆了关于艺术观念。到了60年代,一大批后现代艺术家以更加激进的方式进行反叛,使得艺术理论几乎成为无用之物。1965年加拿大举办一个雕塑展,沃霍尔

---

<sup>①</sup> Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winkelmann* (London, 2000), p. xi.

的《布里洛盒子》被运进加拿大时，在海关遭遇到麻烦。根据加拿大法律，只有“原创性的”艺术品进关是免税的。海关官员在看到《布里洛盒子》时，坚持认为它不属于“原创性的”艺术品，所以必须缴纳关税。此事惊动了当时的加拿大国家美术馆馆长，请他来评判，遗憾的是此公亦认为看不出这玩意儿哪里像是艺术品。这个例子比起杜尚的《泉》更复杂也更具启发性，它不但涉及到艺术圈，而且涉及到其他制度层面以及和艺术圈的复杂关系。海关官员、美术馆长和策展人，三者身份不同、背景迥异，于是关于《布里洛盒子》是什么便难免有分歧。试想一种可能性，如果国家美术馆馆长认定《布里洛盒子》是艺术品，那么海关官员的判断或许就没那么理直气壮了。但问题在于，为何美术馆长和策展人同为艺术圈内人，却存在着如此悬殊的见解呢？由此可见，何谓艺术或艺术品的问题乃是困扰着艺术理论的首要难题。

为了解决这一难题，哲学家丹托发明了一个概念——“艺术界”(artworld)。他认为：“将某物视作艺术需要某种眼睛看不见的东西——一种艺术理论的氛围，一种艺术史的知识，亦即艺术界。”<sup>①</sup>丹托的说法看似简单，却揭开了艺术及其历史的隐秘事实，那就是艺术或艺术品的成功运作，都需要有某种理论的证明和解释，就像政治统治的成功运作需要有政治理论的合法化论证，法律制度的成功运行需要有法律理论的合法化论证，经济改革的成功运作需要有经济理论的合法化论证一样。更重要的是，作为人文学科一部分的艺术理论，其功能是对艺术作品及其活动意义的阐发，艺术品作为一种意义的载体，它只有在具体的交往情境中向受众传递出特定意义才具有存在的价值。而这种意义的阐发就有赖于艺术界——一种艺术理论的氛围或一种艺术史的知识。时隔20多年后，丹托又进一步完善了他的说法，更加精确地把艺术界或艺术理论界定为关于艺术“诸种理由的话语”(the discourse of reasons)。他认为：

艺术品是符号性表达，在这种符号表达中它们体现了其意义。批评的意义是辨识意义并解释意义的呈现方式。照此说法，批评就是某种有关理由的话语，它参与了对艺术体制理论的艺术界的界定：把某物看成艺术也就是准备

<sup>①</sup> Arthur Danto, "The Art World," Carolyn Kormeyer, ed, *Aesthetics: The Big Question* (Oxford, 1998), p. 40.

好按照它表达什么及它如何表达来解释它。<sup>①</sup>

假如我们认可丹托的这一说法,那就意味着艺术理论的重要性是显而易见的。在艺术界里,各式角色都参与了这种“理由话语”的生产,从批评家到美学家,从艺术史家到策展人,从画商、经纪人到收藏家,还有各种艺术教育体制中的从业者。诚然,理论并不一定是那些坐在书斋里苦思冥想的哲学家的专利,它就在艺术的具体运作的各个环节和过程中出现并发挥作用。正是基于这一看法,我们遴选了一些不同时段的相关艺术本体论的篇什,其中有德索的《静观艺术品》,贝克尔的《作为一种集体活动的艺术》,丹托的《再论艺术界:相似性的喜剧》,南希的《今日艺术》等文章,他们从不同的角度探究了艺术的本质,也给出了各自不同的答案。

和艺术自身的嬗变一样,艺术理论也是在历史长河中发展的。用丹托的话来说,有关艺术的“理由话语”在不断地演变。今天的艺术概念并不是一朝一夕形成的,而是经历了漫长的演变。历史地看,文艺复兴时期是现代艺术系统逐步形成的重要时期,在德、法、英、意等国,这一时期告别了中世纪的宗教一统天下,世俗化和艺术发展同步进行。用文化社会学的观点看,现代艺术乃是宗教与世俗文化分家的结果,对此韦伯在其宗教社会学著述中有深刻的论断。<sup>②</sup> 本书所选的一篇重要文章是德裔美国古典学家克里斯特勒的《现代艺术体系》,依据作者的考据,直到文艺复兴时期,艺术的概念还泛指技艺和科学等诸多方面,当然包括绘画、雕塑和建筑等视觉艺术,在16世纪时才逐渐摆脱手工艺聚焦于“美的艺术”。这里,一个有趣的问题出现了。依据常识性的看法,关于艺术“理由话语”,理应由那些专事于艺术研究的学者依据专业艺术家的实践活动而形成,比如,社会学家鲍曼在讨论文艺复兴至启蒙运动时期知识分子的社会角色时,就曾指出,这些专门家的理论论断确立了美的价值标准和艺术鉴赏的原则,因此他们扮演了一个文化或艺术的“立法者”角色。<sup>③</sup> 但克里斯特勒的发现则完全不同,依据他的考证和文献分析,有关艺术的“理由话语”来自于这一时期由一些外行写给外行的有关艺术的论述,这才是现代艺术体系及其理论确立的真相所在。外行写给外行的著述成为现代艺术及其理论(理

① 参见本书丹托:《再论艺术界:相似性的喜剧》。

② 参见韦伯:《宗教社会学》第11章,广西师范大学出版社2005年版。

③ 鲍曼:《立法者与阐释者》,上海人民出版社2000年版,第179页。



由话语)的奠基石,这一发现听起来有点匪夷所思。不过就看你如何认定“外行”了。在现代艺术发展中至关重要的一人物法国神父巴托,他的一篇《归于单一原理的美的艺术》一文,被认为首次明确地提出了“美的艺术”这一现代概念,区分了迥异于实用的和机械的艺术的五种美的艺术(音乐、诗歌、绘画、戏剧和舞蹈)。<sup>①</sup>所以克里斯特勒认为,“现代美学在业余爱好者批评中的根源,将大大有助于解释艺术作品何以直到最近还要由美学家们根据观众、读者和听众的观点来分析,而不是根据创造性的艺术家的观点来分析”。<sup>②</sup>换言之,最初的艺术“理由话语”的生产者是业余者,他们生产这些话语也是为了业余者,更重要的是,他们对现代艺术进行论证的根据并不是依照专业艺术家的看法,而是广大的艺术受众。此种看法带有很浓重的接受美学意味。它与丹托所设想的“艺术界”理论截然不同,后者强调艺术圈内高度体制化的专门家的作用。当然,站在今天的立场看,丹托所描述的情况也是属实的,也许我们可以这样来协调两种判断,18世纪现代艺术体系形成时,高度体制化的艺术专门家尚没有占据核心地位。只是到了现代主义阶段之后,他们才形成艺术界并真正发挥作用。接下来的问题是,为什么今天专家的角色如此重要?为什么当代艺术对普罗大众敬而远之?当代公众对当代艺术到底有何影响?一切都时过境迁,今非昔比了!读一读哈贝马斯早年的《公共领域的结构转型》和晚期的《现代性:一项未完成的规划》,分明可以注意到这个转变。前者讨论了18世纪公共领域形成时各类角色的参与及其贡献,而后者则明确指出随着现代性的分化,人类文化已经区分为认知—工具理性、道德—实践理性和审美—表现理性三大领域,古典时代的真善美一体如今已分道扬镳了,而这些领域如今则高度体制化了,并由不同的专家们处理各自的问题。<sup>③</sup>这不妨视作对艺术界理论的又一种佐证。

现代艺术理论一方面要面对艺术是什么的难题,另一方面又要回答艺术理论自身的学科性问题。如果说现代艺术系统的确立是在文艺复兴到启蒙运动这一时期,那么,现代艺术理论的确立相对晚一些,也复杂得多。艺术史和美学作为艺术

① Abbe Batteux, “The Fine Arts Reduced to a Single Principle,” Susan Feagin & Patrick Maynard, eds., *Aesthetics*(Oxford, 1997), pp. 102–105.

② Paul Kristeller, “The Modern System of the Arts,” Susan Feagin & Patrick Maynard, eds., *Aesthetics*, p. 101.

③ Jürgen Habermas, “Modernity: An Incomplete Project,” [http://www.postcolonial.net/@Backfile/\\_entries/4/file-pdf.pdf](http://www.postcolonial.net/@Backfile/_entries/4/file-pdf.pdf).

理论的两个相邻领域,前者从瓦萨里到温克尔曼再到黑格尔,后者从鲍姆加登经过康德到黑格尔,可以说已趋向成熟,可是艺术理论这个介于艺术史和美学之间的家伙却是一个姗姗来迟者。更有趣的是,艺术理论与艺术史和美学的关系总是剪不断理还乱。帕诺夫斯基的《论艺术史和艺术理论的关系:向艺术科学基础概念体系迈进》是一篇经典文献,看起来是一篇论争性的文章,其实涉及到艺术理论诸多重要问题。他在文中使用了三个重要的概念:艺术史、艺术理论和艺术科学。如果我理解不错的话,艺术科学(即艺术学)包含艺术史和艺术理论两个分支。作为“物的科学”,艺术史是一种历史—经验性的研究,所面对的是一些具体的艺术现象。但艺术史的研究不是空穴来风,它有赖于一些必不可少的解释工具——专门概念。比如风格上的古典风格、哥特风格或巴洛克风格等。由此帕诺夫斯基进入了艺术史与艺术理论关系的讨论。在他看来,艺术史的专门概念源自一些基础性概念,后者正是艺术理论所以存在的理由。深受德国哲学传统的濡染,帕诺夫斯基提出了造型艺术史的二元基础性概念框架(详后)。那么,何为基础性概念呢?其基础性源于以下三方面,“其一,它们具有先验效力,对于理解艺术现象来说既适用又不可或缺;其二,它们不涉及非显性对象,而是涉及显性对象;其三,它们将其所下属的专门概念构成某种系统的关联”。<sup>①</sup> 第一方面说的是基础性概念自上而下的本性,第二方面说的是其解释对象,第三方面说的是它与专门概念的结构性关系。所以艺术理论的基础性概念对艺术史的研究具有指导性。在帕诺夫斯基眼中,艺术史和艺术理论的关系颇有些像德国美学中的经验美学和思辨美学的关系,前者是自下而上的,后者是自上而下的。他特别关注两点,其一,艺术史有赖于艺术理论的支援,离开艺术理论艺术史将不复存在;其二,艺术理论的概念体系的建构所涉及的是整个艺术学科中最基础性的工作,有些基础性的问题并不一定对应于具体的艺术史史实,但是,这样的理论研究仍具有自身的重要性。看起来,帕诺夫斯基的思路和韦伯的社会学研究有点相近,他的艺术理论概念系统和基础问题,与韦伯的“理想类型”观念很是接近。有趣的一点是,帕诺夫斯基相信,艺术理论的基础性概念是成双成对构成的,虽然二元概念并不一定符合艺术史的史实,但二元两极性是很重要也很有用的。这一想法与韦伯强调说理想类型并不是事实的描述一样,它们更带有理论思辨的抽象色彩,恐怕是受到了德国思辨传统的影响。具体说来,

<sup>①</sup> 参见本书帕诺夫斯基:《论艺术史和艺术理论的关系:向艺术科学基础概念体系迈进》。

帕诺夫斯基认为,艺术史所面对的基本问题就是“艺术意志”,它具体转化为两个基础性的概念关系——“体”与“形”,由此又关涉另外四对重要概念——视觉对触觉,深度对表面,整合对分立,时间对空间。这五对基础性概念延伸开去,就可以进入艺术史的各种专门概念了。其实,帕诺夫斯基的二元基础性概念的路径是德国许多艺术理论家和艺术史家的路数,比如沃尔夫林,他就是确立了“线描”与“图绘”两极概念,发展出博大精深的艺术风格解释系统。<sup>①</sup> 贡布里希将这类方法称之为“艺术批评的两极法”。<sup>②</sup> 帕诺夫斯基最终得出了三个重要的结论:第一,由艺术理论发展出基础概念体系,在这一体系之下又发展出专门概念体系。各种艺术问题最终都可由一个独特的根本性问题推导而出。这显然是一种思辨哲学系统传统。第二,艺术史是借助于暗示性或演示性概念描述出艺术作品的感性特质,但必须以各种艺术问题为指向,只有艺术理论而非艺术史,方能理解这些艺术问题,并在这些问题中提炼出种种艺术概念。第三,作为一门阐释性学科,艺术史以理解“艺术意志”为目标。经验研究与艺术理论统一方能构成艺术科学,旨在明确、系统地揭示出艺术作品的感性特质同种种艺术问题之间的内在联系。这里,我们再一次看到了艺术理论在艺术学科中的核心地位。

## 二、现代主义与先锋派

照一些史学家的看法,历史往往呈现出不同的样态。最短的现象是所谓“时尚”,三十年河东三十年河西就是这一现象的生动描述;更长的时段是百年或世纪,西方文化中的“世纪病”或“世纪末忧患”亦即此谓;第三种形态无法用时间长度来度量,叫作文化的“灾变”,它剧烈地脱离了原有的传统,甚至以反传统的立场出现。<sup>③</sup> 现代主义或先锋派就是这样一种文化现象。本书选择的一些篇目就与此问题有关,如奥尔特加的《艺术的非人化》、泽德迈耶尔的《艺术的分立》、格林伯格的《现代主义绘画》、比格尔的《先锋派与新先锋派》等。

奥尔特加身处现代主义艺术发展的鼎盛时期,注意到当时的“新艺术”有诸多有别于传统艺术的特征。他曾风趣地说到,如果说一个19世纪的青年人会爱上蒙娜丽

① 参见沃尔夫林:《艺术风格学》,辽宁人民出版社1987年版。

② 参见贡布里希:《规范和形式》,范景中选编:《艺术与人文科学:贡布里希文选》,浙江摄影出版社1989年版。

③ 麦克法兰等编:《现代主义》,上海外语教学出版社1992年版。

莎,那是很自然的;但一个20世纪青年人决不会爱上毕加索的“镜前少女”。为什么?究竟发生了哪些变化?他发现“新艺术”有某种“非人化”(dehumanization)倾向。这是一个复杂的描述性概念,主要意指从表现主义到立体主义到抽象主义的艺术潮流,彻底抛弃了摹仿论和写实传统,刻意创造出一个陌生的艺术世界。如果说过去的艺术无论怎样创新,最终会被大众接受而流行的话,那么,“新艺术”注定是不通俗和不流行的,大众看不懂也不喜欢。于是,艺术便从传统的团结社会民众的功能物,转变为一种社会分化的媒介,“新艺术”把人们区分为理解它的少数和不理解它的大多数。他写道:“现代艺术总有一个与之相对立的大众,因而它本质上是无法通俗普及的,更进一步讲,它是反通俗普及的。任何现代艺术作品都自发地对一般大众造成了某种好奇的效果。它把大众分为两部分:一是小部分热衷于现代艺术的人,二是绝大多数对它抱有敌意的大众。因此,艺术作品起着社会催化剂的作用,把无形的民众分为两个不同的阶层。”<sup>①</sup>这倒是可以解释上面我们追问的那个问题,即为何民众对当代艺术既隔膜又难产生影响,反倒是专家作为解释者变得越来越具有影响力。在奥尔特加看来,非人化是现代主义艺术的主要特征,由此引发出的一系列次要特征,诸如避免逼真形式、为艺术而艺术、反讽、游戏性等。现代主义艺术所以迥异于传统艺术,其根源在于对传统文明的敌视。怪不得现代主义艺术家会如此激进和具有颠覆性,“灾变”在所难免!

从奥尔特加对“新艺术”的分析中可以看出现代主义艺术的某些症候。“非人化”的趋势揭开了艺术的现代性与古典性(传统性)的对立。如果说传统艺术有着社会和谐的功能的话,那么现代主义艺术则起到了分裂社会的作用。整合与分立不仅反映在奥尔特加所说的层面,还广泛地体现在艺术自身。从社会学角度看,社会和文化的现代性进程可以说是一个分化的过程,韦伯关于宗教与世俗的区分,以及主要价值领域的区分的论断清晰地揭示了这一个特征。那么,艺术又是一幅怎样的图景呢?泽德迈耶尔和格林伯格殊途同归地指出了现代艺术的分化进程。作为“维也纳学派”第二代代表人物,泽德迈耶尔认为西方现代艺术的演变其实是一个不断遭遇危机的过程,其特征就是所谓的“中心的丧失”。在这个过程中,艺术通过不断地追求自身的纯粹化而获得了艺术的门户独立。通过一种他所说的“结构化研究”,他发现了古典艺术和现代艺术的一个重要差异:古典艺术是整合的艺术,而

<sup>①</sup> 参见本书奥尔特加:《艺术的非人化》。

现代艺术则是分立的艺术。比如，古典艺术中，一幅画或一座建筑或一尊雕塑，其实都是一个更大的艺术结构中的要素，它们并不是彼此独立存在的。比如米开朗基罗的《创世纪》就是西斯廷小教堂建筑的一部分，它融汇在这个建筑里，与其他艺术、建筑构件甚至室外园林构成一种呼应的整体关系。但是，现代艺术则摒弃了这一整体的结构性，彼此独立发展，建筑、园艺、装饰、雕塑和绘画都相继自立门户，每一门类又都发展出各自的规范和价值。泽德迈耶尔认为，各门艺术所以会彼此分立，动因在于各自追求属于自己的纯粹性，排除来自其他艺术的影响或效果。比如绘画一方面与雕塑和建筑分道扬镳，另一方面又强调纯粹性形成了绘画内部的分立，比如油画不同于素描，各有其纯粹性，像单纯的素描纯粹性就是纯粹的线描，排斥一切色彩的、块面的和立体的造型（如马蒂斯或克利等）。今天，我们确实看到绘画、雕塑、建筑、装饰和园艺这些原本整合在一起的艺术，彼此分立各有其审美特征和价值。所以泽德迈耶尔得出一个重要结论：古典艺术是彼此“整合的艺术”，现代艺术则是各自“分立的艺术”。这一敏锐的发现深刻揭示了现代艺术的特点，各门艺术独立发展，技艺更加专门化，建筑家、雕塑家、画家、装饰设计师、园艺师都是专门的职业，甚至画家中还可以细分为油画家、素描家、水彩画家等。如此分立的现状一方面使艺术家的技艺更加专业，另一方面也终结了文艺复兴时代达·芬奇那样的全才再现。

格林伯格不知是受到泽德迈耶尔的启发还是自己发现，从另一个角度对现代主义绘画作了相近的解释。他认为现代主义绘画的真正鼻祖应该是康德的自我批判理念。基于这一理念，现代主义绘画不断地反省自身，逐渐意识到文艺复兴以来绘画依据透视的发明，不断地和雕塑竞争去表现空间深度幻觉，因此而误入歧途。其实，绘画本身是一个二维的艺术，表现深度只是二维平面上的某种幻觉，它永远无法和雕塑、建筑这样的三维空间艺术比肩。于是，回到二维平面性是现代主义绘画命中注定的归宿，意识到这一点也是现代主义绘画自我批判的结果。这一理论说的是绘画与雕塑的分家，虽然论证的角度和泽德迈耶尔不同，但结论非常相近。格林伯格的理论也可以参照奥尔特加的“非人化”理论来理解，“非人化”也就是抽象化，也就是绘画自身的纯粹化，如格林伯格所言，“三维性是雕塑的领地。为了自身独立自足，绘画已放弃了与雕塑共享这一特征。在此我重申一遍，正是在这种排除再现或‘文学性’的努力过程中，绘画使自己变成抽象”。<sup>①</sup>在我看来，现代主义绘

<sup>①</sup> 参见本书格林伯格：《现代主义绘画》。

画的这个转变其实就是从表现什么向怎么表现或表现自身的转变，所以格林伯格认为，转向绘画的平面性使画家们不再追求绘画表现的内容和逼真性，而是转向了绘画的媒介自身，转向色、形、线的表现力。结果是绘画回到了绘画自身。当绘画不再受制于所再现的对象时，画什么都可以就使得绘画获得了极大的自由，正是在这个路径上，我们才会看到马列维奇《白色上的白色》或《黑色方块》那样的极端纯粹和绝对的画作。如果说以往是因为追求深度逼真幻觉而遮蔽了绘画的媒介的话，那么，现代主义绘画则打破这一禁忌而径直把绘画形式和媒介特性凸显出来。格林伯格的结论是：“自身批判就变为这样一种工作，即保留自身所具有的特殊效果，而抛弃来自其他艺术媒介的效果。如此一来，每门艺术将变成‘纯粹的’，并在这种‘纯粹性’中寻找自身质的标准和独立性标准的保证。‘纯粹性’意味着自身限定，因而艺术中的自身批判剧烈地演变成一种自身界定。”<sup>①</sup>

回顾一下18世纪法国学者巴托对五种美的艺术的界定，今天艺术各自为阵各说各话的情形也就不难理解了。但是，恰如泽德迈耶尔所预言的，“整合的艺术”的丧失，是否意味着艺术中某些根本东西的丧失呢？艺术理论如果不是门类艺术的理论，就必须考虑各门艺术的普遍性和相关性问题的。在这方面，阿多诺的理论有所思考。阿多诺所提出的问题是，从哲学高度看，各门艺术之间差异后面有无某种共同的可转化的统一性？在古典艺术理论中，这种统一性曾经是很多理论家和批评家看待艺术的出发点，现代主义的分化使得艺术大有分崩离析的势头，但阿多诺坚信，这种统一性仍暗含在各门艺术的表面差异背后。他通过时间和空间的转换关系，通过书写和符号的相关性考察，说明绘画和音乐这两门相距甚远的艺术，其实存在着彼此相通的艺术统一性。参照泽德迈耶尔的理论来解说，虽然各门艺术自立门户不可避免，但是各门艺术所以为艺术（巴托的现代意义上的“美的艺术”[fine arts]），乃是由于这种内在的统一性使然。也正是在这个意义上说，艺术理论不但是可能的，而且是必然的。还是中国那句老话说得好：“合久必分，分久必合。”艺术理论作为艺术的一般理论，既要考量艺术的分化，更要给各门艺术提供方法论和概念，于是，艺术内在统一性不但是艺术自身的规则，也是思考艺术的方法论。问题是，这种关于艺术统一性的思路是否属于比较传统的思路，站在现代性的立场上来考虑，分化是艺术现代发展不可避免的趋势，不但是每门艺术自立门户了，甚至就

<sup>①</sup> 参见本书格林伯格：《现代主义绘画》。

在该门艺术内部，还会进一步出现内部的分化。比如泽德迈耶尔所指出的油画和素描的区分，甚至在素描中又发展出极端形式的线描。还有艺术史家发现，在现代主义绘画中，不同的艺术派别追求不同的艺术效果，因为它们将绘画的不同要素夸大和分离。比如印象主义把绘画的色彩与光的变化强调到极端的境界，而立体主义则把形和面彰显出来，超现实主义着眼于绘画的主观性体验和梦幻。这些都可看作是引发现代性分化的另一个侧面。

### 三、艺术与社会

以上我们讨论了艺术的现代演变，尽管有不少人相信这些演变是内在地发生的，是艺术自身的某种逻辑或动因（如里格尔的“艺术意志”）推动的。但是，大量事实表明，艺术从来不是一个自在自为的封闭领域，它总是这样那样地和种种社会现实密切相关。基于这一视角，对艺术的考量和解释就有必要纳入社会语境来参照，这就是艺术史论中的社会史或社会理论传统。本书选择了一些这方面的重要篇什，其中有福西永的《艺术与大革命》、豪瑟的《关于“为艺术而艺术”》、克拉克的《论艺术的社会史》等。

自文艺复兴以来，西方现代艺术一直处于现代性的诉求中，各种各样的革命和动荡时有发生，所以艺术一直处于现代性的“大漩涡”之中。借用马克思、恩格斯的话来说：“一切坚实的东西都烟消云散了。”<sup>①</sup>用社会学家鲍曼的话来说，现代社会越来越具有“流动性”或“液态性”。因此，克里斯特勒所说的现代艺术系统就是在“流动的”现代性洪流中形成的，艺术本身也充满了各式各样的激变。每一次革命不但创造出独特的艺术形态，同时也深刻地改变着艺术的特性。法国大革命与新古典主义画家大卫的关系就是福西永着力讨论的问题。尽管新古典主义的形式和风格仍在延续，可是绘画的主体和意义却发生了激变，艺术进入革命，革命亦进入艺术。改变了的道德生活也在改变着艺术生活。“大卫投身于大革命当中，他把它当作必要的荣耀来迎接，同时，大革命也让他感知人和画家。大革命把大理石的英雄投入到生活和行动之中，不是他认为的为达目的的一出表演，一出艺术的戏剧作品，而是被认为沉睡在博物馆和书本中的人性。他所画的或他想画的典范、道德进入街

---

<sup>①</sup> 马克思、恩格斯：《共产党宣言》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第254页。

道，颠覆王权，向人民训话。”<sup>①</sup>20世纪更是一个革命风起云涌的时代，艺术在扮演先锋派角色的同时，不啻是在和革命互唱互和一首现代性的赞歌。

有趣的是，当革命在改变艺术的同时，艺术自身也在发展出一些抵制或远离革命的倾向，所谓“为艺术而艺术”就是这样一种思潮。从不同的角度对这一倾向的分析会得出全然不同的结论，豪瑟从唯物史观和艺术社会学角度审视这一问题，他虔信艺术不只是为了艺术，真正的艺术应是一种“本真的艺术”，具有强烈的现实感。豪瑟写道：“本真的艺术就必然会指向现实，不少最重要的艺术更是直接讨论人的存在，坦然面对人生的种种真实难题和任务……本真的艺术作品从一开始就旗帜鲜明地抨击以自我为中心的艺术，以及由此而产生的自欺和幻觉……（它）要回答同时代的种种人生问题，理解催生出生出这些问题的社会环境。如何从人生之中发现意义？我们又如何才能加入到这种意义之中？在特定的时代和社会中，我们如何才能活得有尊严？活出个人样来？”<sup>②</sup>今天重温豪瑟的话别有一番感悟，在当下中国高度消费和娱乐化的文化中，“本真的艺术”已岌岌可危。诚然，在艺术的现代性危机中，与“为艺术而艺术”对应的另一种危机乃是艺术的高度或过度政治化，这样的艺术说到底也不是“本真的艺术”。用本雅明的概念来说，现代艺术存有两种形态：美学的政治化和政治的美学化。在他看来，美学的政治化是必要的，而政治的美学化则是危险的，他从纳粹法西斯的艺术说教中瞥见了这一危险。但是，阿多诺也从另一个角度论证“为艺术而艺术”的合理性。他发现，在一个总体管理的资本主义社会中，在一个资本逻辑无孔不入的文化中，艺术要对社会有所助益，就不得不远离它，站在它的对立面，于是，“为艺术而艺术”作为一种姿态也就扮演了某种鲜明的批判角色。看来，艺术与政治的关系在20世纪委实是一个难以厘清的问题。

总体上看，西方艺术理论在20世纪始终存在着两种鲜明的主导倾向：去语境化和再语境化。前者构成了审美的形式主义，尤以德语艺术史论为其系统表述，诸如瓦堡学派、沃尔夫林学派和维也纳学派等；后者则以马克思主义理论为代表，以及形形色色的艺术社会史论，这一倾向在晚近又和广泛兴起的女性主义、性别研究、后殖民主义、后现代性主义以及文化研究合流，形成了声势浩大的政治实用主义理论。这两种理论相互批判，彼此抵触，由此构成了20世纪艺术理论不和谐的主旋律。

① 参见本书福西永：《艺术与大革命》。

② 参见本书豪瑟：《关于“为艺术而艺术”》。



克拉克恪守再语境化的艺术社会史方法，他的一个核心理念是，人们对特定时代的艺术的反应决不会是一样的，不同的阶级或集体当有不同的反应。因此他力图证明一条艺术社会史的基本原理，即任何艺术形式与现存的视觉表征体系，与现行的艺术理论，与其他意识形态、社会的不同阶层、阶级，乃至更普遍的历史结构和过程之间，必定存在着复杂的联系。割断了这一联系也就割断了艺术史赖以存在的语境，艺术史的研究也就成了无所依托的空谈。他以法国写实主义画家库尔贝为个案，通过深入剖析库尔贝的艺术实践，通过对其现实主义与当时语境的复杂关联，有力地揭示了艺术是如何在特定语境中形成、运作和演变的。对库尔贝的艺术社会史分析虽然只是一个局部性的说明，但是克拉克的整个经典个案俨然已成为当代艺术理论的一个社会史研究范本，深刻地影响了艺术理论的当下发展。

艺术的社会语境分析非常复杂，除了从政治角度所作的审视外，还有两方面的关联值得关注，一是艺术与商业的关系，二是艺术与技术的关系。前一方面，本书选了克劳斯的《晚期资本主义美术馆的文化逻辑》、马蒂克的《艺术与金钱》；后一方面，本书选了布洛赫的《论机械时代的造型艺术》、鲍德里亚的《濒临消亡的艺术》。克劳斯关心的是在晚期资本主义条件下，博物馆依照何种逻辑来运作？她从美国极简主义艺术的发展演变的过程入手，发现了资本是如何影响博物馆以及艺术发展的。博物馆的重要使命是重建并呈现艺术史，但在当代社会博物馆却又不得不屈从于资本的法则，以至于今天的博物馆与其说是一个艺术的场所，不如说更像是一个市场，市场的种种法则都在博物馆的运营中鲜明呈现出来。她还注意到，美国极简主义艺术迥异于传统绘画，它更多地受到当代技术的影响，特别是它颠覆传统绘画手工艺技术以及原作本真性，不断通过技术复制创作出同一件艺术品的多件仿真的复制品，一方面为市场提供了更多的商品，另一方面又改变了艺术品原作本真性观念。“极简主义进行了种种颠覆：它处理或致力于生产那种新的碎片化和技术化的主体；它构建的不是体验本身，而是把美术馆的其他一些令人愉悦的晕眩感觉建构为超空间。正如我们所看到的那样，极简主义的这种颠覆式建构利用了总是潜藏于其内部的东西。但是这种颠覆也发生在历史上的一个特定时刻。那是1990年，在美术馆本身正如何被重新规划或重新定义方面，这种颠覆与发生的强大变化实行了共谋。”<sup>①</sup>如果说克劳斯的分析着眼于当下的话，那么，马蒂克的考察则

<sup>①</sup> 参见本书克劳斯：《晚期资本主义美术馆的文化逻辑》。

是一种历史性的分析,把读者带回到文艺复兴后期,中经启蒙运动一直到19世纪,他一路数来,分析了现代性进程中艺术如何从摆脱赞助人体制中发展出唯审美价值的种种主张,直至19世纪后期金钱如何渗入艺术领域并逐渐征服了艺术。这个过程既是艺术的现代发展过程,也是资本主义的上升过程。一个特别有趣的现象是,启蒙运动前后,荷兰由于成为商业高度发达的资本主义社会,世俗生活的绘画广泛进入艺术家视野,并逐步形成了发达的艺术市场。回到艺术史上,当时的英法主流艺术家和批评家却对荷兰的世俗生活的绘画嗤之以鼻,他们力主当时的荷兰绘画是毫无价值的,充满了商人式的铜臭与市场导向的庸俗。假如我们把荷兰绘画看作是顺应资本主义发展和艺术市场形成趋势的一种现代艺术反应,而把英法批评家的理论主张视为与之对立的另一种反应,那么显而易见,艺术中的现代性其实充满了内在的张力,蕴含着两种全然不同的立场和价值观。今天,如果我们客观地看待荷兰画派这一时期的作品,恐怕不会完全同意英法批评家愤世嫉俗的批判,因为后来的英法等国的现代艺术的发展,也随着资本主义的强盛而走上了相同的道路。荷兰世俗绘画的演变至少说明,金钱和艺术的关系是非常复杂的,它既有遏制艺术自由和创造性的一面,又有促进艺术发展并给艺术家以更大发展空间的一面。马蒂克指出了艺术与金钱的一系列复杂矛盾关系:那些批评家在批评荷兰绘画的俗气的同时,大赚其稿酬却丝毫不含糊;资本主义上层社会主张高雅艺术与金钱无关,可他们收藏艺术品却离不开金钱。马蒂克说得很好:“尽管审美宣称要独立于经济领域,但是审美趣味既是从经济领域的特权中衍生出来的,又成为经济特权的一大标志。尽管艺术超越社会现实这种观点为如下两点提供了自然主义伪装物:真正的艺术诞生于历史进程之中;艺术的审美需要一定的社会经济前提——闲情和教育,但我们已经认识到了,相信在不久的将来真相也会为大众所知。”<sup>①</sup>

现代社会依存于商业社会,同时也衍生于技术社会。1936年本雅明率先讨论了机械复制时代的艺术作品,时隔近30年,他的同胞布洛赫也从另一个层面谈及同一主题。不同于本雅明对机械复制艺术的乐观主义,布洛赫却对技术的入侵充满了忧虑与不安。他坚信玻璃与钢铁的建筑如今已经充斥在我们的当下生活中,这是一种苍白和缺乏内涵的功能主义。布洛赫宁愿把表现主义这样的艺术看作是对机械复制潮流的一种应激反应,因为表现主义关注的不是对象本身,而是艺术内在

<sup>①</sup> 参见本书马蒂克:《艺术与金钱》。

的表现性,这恰恰是机械复制所匮乏的东西。布洛赫的基本判断是,机械复制正在改变我们的自然形态,它遏制主体精神的自由,各种机械复制的技术和手法的引入已使艺术面目全非,如同克劳斯在讨论极简主义艺术时所指出的那样。尤其是蒙太奇手法的滥用,布洛赫读出了蒙太奇的潜在危机,“蒙太奇得到了运用,这一个组合里的零件和要素被置换进了另一个组合,一切完满地合成一体的东西都被打破了,取消了,扭曲了。这种置换过去只在怪诞作品中才为人所知,而现在从过去的图片拼贴(图片蒙太奇)到布莱希特对陌生化手法的突兀运用,都能看到这种置换的踪影”。<sup>①</sup>这就是后现代主义讨论极多的一个主题——拼贴。布洛赫的忧虑不是没有道理的,在今天全球化和现代建筑的国际风格占领全球的情势下,玻璃幕墙和钢结构的建筑成为毫无特色和内在生命力的建筑符号,世界各地的空间日趋同质化,地方性的特色日渐衰微。中国城镇化进程已经深受这一同质化倾向之害,本土地方性的元素被淹没在大量重复和无意义的趋同性建筑符号之中。

较之于本雅明或布洛赫,鲍德里亚对技术影响的思考来得更加悲观,他观察到了技术入侵所造成的艺术消亡的可能性。这种可能性来自两个方面,或者说是两个方面的合力造成了这种危险。一方面是技术的飞速发展,艺术已经被高度仿像化或模拟化了,传统的虚构性在今天高技术条件下日益转变为超现实的仿像;另一方面是商业对艺术的侵蚀,艺术在当代社会比商品更加商品化。技术和商品化这两股势力的汇合,使得艺术面临着空前的危机。但是,如果说商业对艺术的影响是显而易见的话,那么,技术对艺术的致命作用则不那么清晰。鲍德里亚写道:“比起市场投机,我们甚至更畏惧以文化的、审美的术语把一切仿拟为博物馆学(museographic)的符号。这就是文化,这就是我们的主导文化:现实的博物馆学再生产的庞大企业,围绕在我们周围的所有形式的审美收藏、再仿拟和审美复制的庞大企业。这就是最大的威胁。我称它为文化的静电复制。”<sup>②</sup>在他看来,这种“静电复制”的文化乃是艺术濒临消亡的征兆,它消解了艺术和非艺术等一系列传统的边界。更重要的是,在一个充满仿拟的世界里,符号的最大功能与其说是再现现实,不如说是使现实消失,并同时把这一消失遮蔽起来。鲍德里亚略带嘲讽地指出,这种境况就是乌托邦的实现,就是现实与虚拟超现实界限的消亡,在此情况下,艺术

---

① 参见本书布洛赫:《论机械时代的造型艺术》。

② 参见本书鲍德里亚:《濒临消亡的艺术》。

的消亡也就在所难逃了。值得注意的是,艺术的消亡不是说艺术不复存在,而是说艺术借种种复制的仿像在仿拟自身中使自身消亡。今天,我们在艺术甚至文化中遭遇到无数雷同的、无原本的大批量复制,传统意义上的原创性艺术日渐式微。黑格尔“艺术终结”的命题再次被重提,不过这一次是由于技术和资本的严重侵蚀,而不再是绝对理念的发展逻辑。

#### 四、艺术史及其社会体制

丹托的“艺术界”概念主要涉及艺术史论的知识建构,亦即他强调关于艺术的“理由话语”的建构。但任何理论话语的功能都有赖于相应的社会机制,与其结合才能发挥作用。我们看到,艺术界的运行必须依赖于各种展览、收藏、拍卖、分类等博物馆(或美术馆、画廊等)社会机制。如果说理论话语本身的探究只是艺术史的一个层面的话,那么艺术史的另一个更为重要的表征形式则是博物馆(美术馆)、展览、拍卖收藏等社会体制,两者相互作用,互为依存。

越来越多的研究发现,艺术史作为一种历史叙述并不只在艺术史著述中,它更直观、更有效的形式乃是博物馆里艺术品的分类、陈列和说明,那才是活生生的艺术史叙述。在当代社会和文化中,我们真的很难想象,如若离开了博物馆,艺术史如何得以形象地再现。晚近艺术理论中一个焦点问题就是所谓博物馆学,涉及博物馆(美术馆)如何处理那些复杂的艺术史材料。这里,我们既选择了一些讨论艺术史理论的文章,比如夏皮罗等人的《欧洲艺术史的分期标准》、阿根的《艺术的历史性与艺术史》、波德罗的《艺术史传统再评价》;也选择了一些讨论博物馆体制的论文,其中有维特克威尔的《20世纪后期大学美术馆的重要性》、普莱茨奥斯的《艺术史的艺术》等。这里,我们着重讨论一下后一方面。

据普莱茨奥斯的,博物馆属于被特定社会的艺术界所建构起来的一个话语空间,它既是一个想象的空间,又是一个叙事的空间。作为一种体制,它的出现乃是现代性与民族国家及其文化认同建构的产物,是一个民族文化的集体记忆的结晶。博物馆与艺术史的关联非常密切,无论从逻辑关系上说,还是从时间关系上说,两者都可谓“孪生兄弟”。因此,博物馆志(史)的考察也就是艺术史研究的一个独特角度。博物馆在西方已有很久的历史了,无论是法国的卢浮宫还是意大利的乌夫齐博物馆,或是美国的大都会博物馆,形形色色的博物馆或美术馆俨然已是向公众叙说艺术史故事的当然场所。今天中国正在迎来一个雨后春笋地建设各级

博物馆或美术馆的热潮,但对博物馆或美术馆的理论探究还远远不够。有研究发现,博物馆的布展实际上就是艺术界对过往历史的某种叙述,它是一种标准的知识(或福柯意义上的“认知型”)的生产,也就是特定社会的意识形态及其社会关系的再生产。表面上看只是人们去观赏各式各样的展品,实际上是在不知不觉中,主体与对象、主体与主体、个人与群体、当下与过去都被建构出某种特定关联。普莱茨奥斯写道:

博物馆建立起示范性模式,帮助人们将客体“阅读”成个体、群体、民族、人种及其“历史”的痕迹、再现、反映或替代,它们是为了让欧洲以仪式化的方式参与(因此也是召唤、捏造、维护)其自身的历史和社会记忆而设计出来的公共空间。因此,博物馆让那些可以观看的东西变得清晰易读,从而建立起观看的价值标准,并教导博物馆的使用者如何阅读所见之物:如何激活社会记忆。<sup>①</sup>

正是由于博物馆有如此复杂的建构功能,所以晚近艺术理论和艺术史研究中的诸多问题都在博物馆层面上提出来了。比如后殖民主义的艺术理论,就从博物馆及其布展,提出了非洲原始主义艺术在西方语境中如何被定位的问题。非洲原始艺术的合法性是作为西方现代主义中野兽派等流派的陪衬物而出现的。换言之,它不是因为非洲原始主义本身的艺术特质或风格而得到认可,而是作为西方主流的现代主义(立体主义等)的参照背景而获得其价值。这表明,在西方博物馆的布展结构中,非西方艺术总是作为他者或参照物才有其价值。这一布展结构清楚地揭示了西方博物馆布展所暗含的某种意识形态,即在艺术发展普遍进程中,西方是主流、主导、公分母,而非西方则是支流、被主导和分子。如此泾渭分明的等级结构中,非西方的艺术总是落后的、怪异的和无价值的,它们等待着西方主流的青睞和赐予合法性。今天,在文化日益全球化的情势下,这种博物馆或跨文化交往上的“东方主义”(萨义德语)仍根深蒂固。用普莱茨奥斯的话来说,欧洲是地球这一身体的头脑,它宽容地接纳了非西方的艺术,但是,衡量艺术的普遍性标准是西方的,其他艺术都是地方性的,只有西方艺术才是世界性的。不同民族文化的艺术正在

---

<sup>①</sup> 参见本书普莱茨奥斯:《艺术史的艺术》。

朝向西方艺术迈进，并处在西方艺术已走过的某个特定进化位置上。<sup>①</sup>

博物馆在当代社会的功能是非常复杂的。不同的博物馆又有不同的作用，随着高等教育事业的发展，除了公共博物馆、私人博物馆，大学博物馆作为一种新的博物馆类型应运而生。于是，在艺术理论和艺术史研究中，便出现了关于不同博物馆功能细分的研究。维特克威尔作为资深艺术史家和博物馆负责人，对此有很好的论述。他认为公共博物馆是为普通市民服务的，而大学博物馆则有自己特殊的机能，理应成为社会审美良知的焦点所在。大学博物馆究竟有哪些不同于公共或私人博物馆的机能呢？维特克威尔基于其丰富的艺术史研究和博物馆工作经验提出，大学博物馆应该成为思想实验的场所，不受正统和保守思想的制约。他具体提出了大学博物馆三圈架构的设想。首先是外圈，即大学博物馆有为当地社区服务的功能，特别是为青少年的文化修养和艺术探索提供服务，它可以弥补公共博物馆的不足；其次是中圈，也就是大学博物馆要为大学服务，成为校园文化生活的一部分，一方面是展出馆藏作品，同时还可以举办学校师生的作品展；最后是内圈，在维特克威尔看来，这是大学博物馆最重要也是最有特点的机能，那就是大学博物馆必须和大学的艺术院系紧密结合，互相协作，既为培养人才提供实践场所，又为发展大学艺术学科提供条件。相较而言，大学博物馆不同于公共博物馆更容易受到正统和保守观念的影响，因而能够成为激发青年才俊创造性实验和发现的场所。维特克威尔认为，大学师生的参与对于大学博物馆来说是至关重要的智力后援，这也是公共博物馆所不具备的资源。他写道：“它（大学博物馆）的有效运作在相当大的程度上取决于艺术史院系的学术设备。院系是生产能量和思想的中心和控制室，而这些能量和思想是博物馆的血液。思想不可能在真空中发展起来。它们必须得到研究的支持，需要时间成长。从构想到实现的道路需要经过院系的研究机制。”<sup>②</sup>国外著名大学都有自己的博物馆，眼下，国内许多顶尖大学也处在一轮兴建博物馆的热潮中，维特克威尔的观察和论述对我们具有很好的启发作用。我想特别强调的一点是，在一个影视和网络视频急剧膨胀的视觉文化时代，大学博物馆对大学生乃至一般公众的视觉修养的提升承担了极为重要的功能。

与博物馆平行的另一个体制层面是艺术史，亦即以理论话语形式呈现的艺术

<sup>①</sup> 参见本书普莱茨奥斯：《艺术史的艺术》。

<sup>②</sup> 参见本书维特克威尔：《20世纪后期大学美术馆的重要性》。

史。如前所述,两者如影随形,相得益彰。艺术史作为艺术理论的一个问题并不是指具体的艺术史研究,比如希腊艺术史或法国艺术史,而是艺术史的基本问题或方法论,简单地讲就是艺术史论。本书选译了帕诺夫斯基的《论艺术史和艺术理论的关系:向艺术科学基础概念体系迈进》、夏皮罗等的《欧洲艺术史的分期标准》、阿根的《艺术的历史性与艺术史》、波德罗的《艺术史传统再评价》、普莱茨奥斯的《艺术史的艺术》以及克拉克的《论艺术的社会史》等。后面两篇已在前面有所涉及,这里不再赘述。

英国艺术史家波德罗认为,任何对艺术史的系统解释都有其局限。系统不但会限制精神的自由,而且会遏制研究者的特殊兴趣,比如黑格尔式的以绝对精神演变系统来解释艺术史现象的范式,帕诺夫斯基的理论也属于这一路,即从艺术意志这一基本问题出发来建构艺术史。波德罗毫不客气地批评了帕诺夫斯基的范式,尖锐指出其失误:“就是他想在高层次的功能性概念中抽取出具体的描述性内容,并力图从艺术目的的概念中推导出一个具有诸现象学可能性的具体体系。”<sup>①</sup>因此,波德罗提倡一种多元化但又避免相对主义的艺术史研究路径,提倡一种不断对自身保持反思批判性并随时修正的研究范式,借以保持研究者的特殊兴趣和艺术史探索的精神自由。毫无疑问,波德罗对帕诺夫斯基和沃尔夫林的批评是准确尖锐的,它反映了半个多世纪以来艺术史研究的进展,多元文化主义的理念已经深入人心。或许我们可以把艺术史研究的这一转型概括为从总体性的系统解释的艺术史,向专门化和地方性的多元化艺术史的转变,前者与哲学、文明史和形上观念联系更加密切,而后者则与差异、身份或地方性观念的联系更加密切;前者是倾向于宏大叙事的艺术史,后者则彻底放弃了宏大叙事转向小叙事的策略,所以它的开放性和反思性更加突出。我们不妨把这一转变视为现代性叙事模式向后现代性的形式模式的转变,尽管波德罗并未标明自己的后现代倾向。今天,小叙事和批判性的艺术史俯拾皆是,前面我们讨论过的普莱茨奥斯的《艺术史的艺术》,其核心观点就是对西方现代性的中性化的艺术史宏大叙事的批判。

阿根的《艺术的历史性与艺术史》,意在把艺术史作为一种专门史而有别于总体性的一般史。但问题接踵而至,既然是专门史,其专门性不只是一种“艺术”再加上某种“史”而已。因为何谓艺术乃是一个复杂的文化领域。这又回到了艺术的本

---

① 参见本书波德罗:《艺术史传统再评价》。

体论上来,艺术史并不是想当然地关于艺术的历史研究,阿根以其艺术史家的智慧,提出了若干有别于哲学家和美学家解决方案,比如“纯视觉性”、“诗意”、“审美价值”等。面对20世纪传媒文化的兴起,阿根敏锐地感觉到艺术史所面临的新挑战,一方面是传媒技术对艺术的冲击,另一方面是大众文化对传统的精英—大众的削平或去分化。我们知道,20世纪60年代以来文化研究异军突起,影响了艺术史研究范式。前面所说的艺术史的小叙事的兴起就与这一发展暗中合拍。虽然阿根并没有直接讨论文化研究,但他注意到信息交往技术已纳入了艺术史研究的视野。更重要的是,他明确提出艺术史研究的“空间转向”,“现代艺术史成功地把空间的抽象观念——对于一切视觉艺术都是基础的观念——用都市空间的形式给予了具体的表达。因为都市空间—城市被看作是名副其实的信息系统,所有审美经验(无论是过去的还是现在的)的纯粹现象学研究,都趋向于都市空间的现象学研究,因为都市空间被认为是社会生活的空间,即交往的空间”。<sup>①</sup> 相较来说,空间的概念显然比纯视觉性、诗意和审美价值更具有包容性,也更加富有弹性。不过,正像有人担忧的那样,文化研究的入侵在改变艺术史版图的同时,也使艺术史失去了作为专门史研究的特性,宽泛的空间转向又如何与艺术相结合,也是一个尚待进一步界定的问题。好在晚近艺术史研究的空间转向已经做了不少有益的尝试,空间的确具有把艺术史(尤其是现代艺术史)置于一个新的视角下加以考量的价值。

## 五、艺术的符号与风格

艺术理论在20世纪呈现出多元化和跨学科性。除了文化研究之外,不少来自其他学科的理论和方法对艺术理论产生了深刻影响。一个值得讨论的问题是,艺术理论与哲学、美学、文学理论、社会学、心理学、人类学等学科关系如何。不难发现,20世纪西方艺术理论、艺术史和艺术批评的进展,与许多相关学科的进展密不可分。这里选入的夏皮罗《视觉艺术符号学的几个问题:图像—符号的截面与载体》一文就是一例。夏皮罗在艺术理论中打开了一个符号学的窗口,通过这扇窗口,一些过去在艺术理论中未予重视的问题凸显出来,或是一些在传统艺术理论中难以说明的问题在符号学层面得到了新的探究。夏皮罗的论文以图像—符号为考

---

<sup>①</sup> 参见本书阿根:《艺术的历史性与艺术史》。



察对象,分别解析了绘画的载面、画框、物像的方向及大小等问题,依据艺术史的典型实例做出了全新解释。

以往的艺术史及其理论很少注意到如下事实,那就是绘画有一个脱离了粗糙、凸凹不平的载面,比如岩洞壁画,逐渐进入了人造的、平整的载面的过程,如墙壁或画布等。今天我们已经不会在意绘画的载面差异了,可夏皮罗通过比较发现,在史前画中,前景和背景的关系非常复杂,且彼此竞争;而进入平整的画面载体后,前景和背景的关系处于一个透明的深度三维框架内,深度关系得到了很好的表现,前后景之间的竞争遂消失了,背景安静地处在衬托前景的位置上。如果我们把载面与透视法的发明联系起来,甚至可以说没有平整的载面,透视法的产生几乎是不可能的。不过,平整载面的出现又带来了一个新的问题,如何限定和区分它呢?比如,一扇墙的空间载面与画面的关系如何?一幅壁画从哪里开始到哪里结束?再比如,一幅油画的尺寸该有多大?其边缘如何处置?对这些问题的思考便会引入一个重要的图像符号——画框。以往的艺术理论通常把画框的功能解释为某种审美的割断作用,就是把一幅画的审美世界与其墙面或其他平面的现实世界隔离开来,使绘画自成一格地保持一个独立的、想象的和审美的世界。夏皮罗注意到,绘画史有一个无框—有框—无框的过程,它呈现为绘画的史前—古典—现代范式的转变。古典绘画的画框除了一般美学意义上的隔离功能外,夏皮罗特别指出,封闭的画面加上透视,这时画框就有某种在画面上产生深度的功能,使物象有了纵深感,就像窗框让人见到玻璃后面的景色一般。因此画框是观者与图像之间的一个定位与聚焦装置,与建筑、雕塑形成对照。但现代绘画趋向于把前景物象隔断,让观者觉得画面似可封闭地把对象切开。于是,画框看起来好像跨越了一个延展到画面四周之外的再现的场域,而德加与劳特累克等印象派艺术家乃是这种绘画的天才大师。如果说古典绘画是在强化画框的功能的话,那么此一时彼一时,现代艺术家则是在去画框化。现代画家努力使得画面好像是被截取的一个片段,纳入观众的视野。夏皮罗的独特解释是,这种去画框的实践其实是和从写实向抽象的发展趋向相一致的。换言之,当画面所呈现的是某种抽象图像—符号时,画框原来所具有的加强画面三维深度表现力的功能也就不复存在了。“当绘画不再再现有深度的空间,更关注非模仿的表现性形式特征,而不太关心其符号复杂性,画框就可以不用。当画面退出原先被框起来的空间,画布就作为自身从墙上凸现出来,上面有可触摸的表面,无论是抽象主题还是再现,图画的内容是平面主导,显示以笔触线条或色块形

式的高度任意性为主的画家的活动。”<sup>①</sup>

夏皮罗的图像—符号研究不但揭示了平整载面和画框的符号学功能,而且还深入到画面的构图层面。物象的当下、位置、左右和高低的不同处理,均带有不同的视觉效果。如果说古典绘画通常把主体形象置于画面的中心符合古典美学的统一性原则的话,那么,现代主义绘画则颠覆了古典构图原则,表现出更多结构变化和画面张力。夏皮罗特别列举了蒙克肖像画中,人像主角放在空间中的边缘部位,这种自我克制的姿势,与此图像的其他元素结合起来,强烈地表现了忧郁与退让。结合一些心理学的发现,他还揭示了图像—符号表现运动的几种不同顺序,从左到右或从右到左,从上到下或从下到上等。他发现在埃及浮雕和绘画中,如果呈现出圆形行列时,人物总是左腿在前,这几乎是一个艺术表现的规范。为什么?尽管在自然动作中哪条腿在前并无特别的意义,但在造型艺术中却有一些复杂的符号学规范意义。在“图画或浮雕的载面上,左腿先行实际上为侧面身体的方向性所要求。如果脸朝右,则左腿先;如果脸朝左,则右腿先。两种情况下,都是比较远离观者的那条腿在先,这是为了表现动感”。<sup>②</sup>从左右的方向性入手,夏皮罗进入了更大范围的符号学考察中,比如这些前后或左右的方向性,和日常语言的各种比喻或象征意义构成某种关系,诸如善恶、正邪等。在画面呈现的规范结构中,统治者形象的右侧似乎更重要,这与中国俗语“右为上”的说法很相似。至于画面人物形象的大小,也有符号学上的规范意义。古典的透视法实际上也意味着对人物尊卑不同地位的设定,大人物自然体魄伟岸,小人物则表现得尺度要略小些。夏皮罗略带调侃地说,称亚历山大为“大帝”,就必须把他画得身体高大,这显然受制于特定的文化规约。这一点在中国帝王主题的绘画中也是金科玉律。夏皮罗认为,即使是那些非再现性和模仿性的图像—符号,也充满了种种复杂的符号学意味,他的结论是:“这些非模仿因素在很大程度上转化成新的表现功能,以及近年非模仿艺术的结构秩序。”<sup>③</sup>表现功能与模仿功能是两种不同的符号系统,因此也就具有不同的解读方法。

如果说夏皮罗的符号学分析带有跨学科性的话,那么,这里选入的贡布里希的

① 参见本书夏皮罗:《视觉艺术符号学的几个问题:图像—符号的载面与载体》。

② 参见本书夏皮罗:《视觉艺术符号学的几个问题:图像—符号的载面与载体》。

③ 参见本书夏皮罗:《视觉艺术符号学的几个问题:图像—符号的载面与载体》。

《风格论》则是一篇对艺术分析最常用的概念——风格——的全面解析。贡布里希认定,风格对于西方艺术批评发展具有重要意义,风格概念又是一个含义极为复杂且使用频率极高的概念。《牛津英语词典》的界定很简略:风格是“绘画、写作、作曲建筑等的某种方式、特定时期、地区、人物或运动的特征”。<sup>①</sup>但在贡布里希看来绝非如此简单,他从风格这个概念的词源学和定义开始讨论,一步一步地解开风格之谜。贡布里希告诉我们,风格其实和许多非风格的问题相关,诸如时尚、技术等,社会和文化的诸多外部压力对风格形成具有影响。作为一个历史概念,风格不是一成不变的,流动性使得风格具有许多时间和空间的特性,也造成风格概念的歧义性和复杂性。艺术理论和艺术史的研究旨在揭示风格演化的内在特征和逻辑,揭示特定艺术家和艺术作品所处的位置,说明某种风格从前人那里汲取了什么,对后人又有何创新意义。风格的时间性涉及到艺术史的历史分期的问题,如王国维所言:“凡一代之文学……而后世莫能继焉者也。”<sup>②</sup>本书另选的一组笔谈(也包括贡布里希的一篇评论),就是专门讨论艺术史分期标准的。毫无疑问,风格分析显然是一个艺术史历史分期的一个有效路径,就像我们通常所说的“汉代雄风”或“盛唐气象”那样。但风格为何在一个时代出现又为何在特定时期消失,它与特定的社会境况和制度关系如何,此乃是风格研究的难点所在。风格不仅有变动性,而且还有其形貌特征,从个人到集团再到民族,都有自己的风格形貌。通过对风格形貌的诊断可以瞥见艺术家如何在自己的艺术创造中做出特定的选择,而对于批评家和欣赏者来说,风格也是进入艺术世界的一个重要门径。如老话所说:风格往往是“可意会不可言传”的,所以贡布里希特别强调,风格有些类似于语言,虽然使用者可以完美掌握它,但却压根儿不知其中之奥秘所在。当然,对于艺术批评家和理论家来说,他们的工作就是要把可意会的东西变成可言传的理论话语。顺便说一句,贡布里希的这篇典范性的关于艺术风格的论文是为《国际社会科学百科全书》撰写的,该书出版于1968年,出版后被许多读本和选本转载。

本书遴选了西方艺术理论方面的27篇文章,作者涉及不同国家、语种和时期。一批中国学者应邀参与这一翻译盛事。作为本书主编,我首先要感谢这些文章的原作者,他们的精彩论述构成了20世纪西方艺术理论的优美旋律。然而,如果没有

① *The New Oxford Dictionary of English* (Oxford, 1998), p. 1847.

② 王国维:《宋元戏曲史》,江苏教育出版社2007年版,第1页。

翻译,这些优美的旋律是国人所听不见的。于是,中国学者的译介变得不可或缺,中译本的面世可以让更多的本土学人品评欣赏。所以,我也要感谢这些译者的辛勤劳作。

俗话说“他山之石可以攻玉”。西方当代艺术理论作为一个人文学科的富矿,为今天中国学人建设自己的艺术理论提供了宝贵的资源,但更重要的事是如何建设具有本土特色的艺术理论,我相信本书的面世会给本土艺术理论同仁提供一些新的思路 and 理念。

周 宪

2014年4月

# 目 录

序言 ..... 周 宪 / 1

论艺术史和艺术理论的关系：

    向艺术科学基础概念体系迈进(1925) ..... [德]帕诺夫斯基 / 1

    艺术的非人化(1925) ..... [西]奥尔特加 / 25

    艺术与大革命(1939) ..... [法]福西永 / 34

    静观艺术品(1947) ..... [德]德 索 / 46

    艺术的分立(1948) ..... [奥]泽德迈耶尔 / 61

    现代艺术体系(1951) ..... [美]克里斯特勒 / 76

    现代主义绘画(1960) ..... [美]格林伯格 / 91

    作为符号系统的艺术与编码的要求(1960) ..... [法]列维-斯特劳斯 / 99

    论机械时代的造型艺术(1964) ..... [德]布洛赫 / 116

    论音乐与绘画间的几重关系(1965) ..... [德]阿多诺 / 124

视觉艺术符号学的几个问题：

    图像—符号的截面与载体(1966) ..... [美]夏皮罗 / 137

    20世纪后期大学美术馆的重要性(1967) ..... [德]维特克威尔 / 153

    风格论(1968) ..... [英]贡布里希 / 160

    欧洲艺术史的分期标准(1970) ..... [美]夏皮罗等 / 178

    关于“为艺术而艺术”(1974) ..... [匈]豪 瑟 / 190

    艺术的历史性与艺术史(1979) ..... [意]阿 根 / 206

    作为一种集体活动的艺术(1974) ..... [美]贝克尔 / 216

    艺术史传统再评价(1982) ..... [英]波德罗 / 229

    濒临消亡的艺术(1987) ..... [法]鲍德里亚 / 238

    再论艺术界：相似性的喜剧(1990) ..... [美]丹 托 / 247

晚期资本主义美术馆的文化逻辑(1990) ..... [美]克劳斯 / 268

艺术史的艺术(1998) ..... [美]普莱茨奥斯 / 283

论艺术的社会史(1999) ..... [英]克拉克 / 306

艺术与金钱(2003) ..... [美]马蒂克 / 323

今日艺术(2006) ..... [法]南 希 / 345

反精神贫困的时代：  
    后消费主义文化中的艺术与艺术教育(2008) ..... [法]斯蒂格勒 / 356

    先锋派与新先锋派(2010) ..... [德]比格尔 / 367

# 论艺术史和艺术理论的关系： 向艺术科学基础概念体系迈进\*

[德]帕诺夫斯基 著 杨建国\*\* 译



欧文·帕诺夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892—1968), 德国艺术史家和艺术理论家, 1914 年从弗莱堡大学获得博士学位, 1920—1933 年在柏林、慕尼黑和弗莱堡大学任教。1934 年他移居美国, 先在纽约大学任教, 1935 年成为普林斯顿大学高研院历史学部首任全职教授, 一直到退休。1947—1948 年曾为哈佛大学诺顿讲座教授, 他还是美国科学院和不列颠科学院院士。

本文是帕诺夫斯基回应他人批评的一篇长文, 文章论及一个非常重要的问题, 即艺术史和艺术理论的关系。作者认为, 艺术史是一门关于物的经验科学, 它关心的是特定的问题和风格, 但艺术史研究需要有基础性的概念及其理论体系, 这就需要艺术理论的介入。没有艺术理论的艺术史是有明显缺憾的。艺术理论作为基础性概念的界定, 本身又带有自己的理论问题。艺术史和艺术理论的关系是, 两者合则成, 分则败。帕诺夫斯基在德国传统中提出艺术史和艺术理论的关系, 他继承了德国哲学、美学和文化科学的传统, 十分注重艺

---

\* 本文德文原文“Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie,” *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18(1925), pp. 129—161, 其英译本“On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art,” *Critical Inquiry* 35(2008), pp. 43—71。本文根据英文译本译出。——译注

\*\* 杨建国, 南京大学文艺学博士, 现就职于广东省五邑大学。

术史研究的理论体系和方法论。值得注意的一点是,德国艺术史研究秉承了德国古典哲学的研究范式,往往建构一系列的二元对立范畴来考察艺术形象。帕诺夫斯基也遵循了这一传统,提出了“体”与“形”的二元概念,并将这两个概念与一系列二元概念关联起来,诸如空间—时间、视觉—触觉、深度—表面等。帕诺夫斯基强调,艺术理论为艺术史研究提供基本概念和基本原理,它具有先验的有效性,却可以解释艺术史现象。艺术史研究所面对的是具有纷繁的感性特质的具体艺术现象,它使用的是具体概念,但具体概念有赖于基本概念,所以艺术理论对艺术史研究具有不可或缺的功能。反过来,艺术理论基本概念的先验有效性又必须和艺术史的经验研究相结合,由此构成了艺术理论和艺术史的互动性关系。帕诺夫斯基反对不问根由的艺术史,他称之为“物之学问”,而提倡一种阐释的艺术史,即艺术理论介入其内的艺术史研究。

在数年前发表的一篇文章中,<sup>①</sup>我曾试图对当代艺术史中屡见不鲜,却并非总能得到准确归类的一个概念加以明确界定,这个概念就是“艺术意志”(Kunstwollen)。<sup>②</sup>自阿洛伊斯·里格尔<sup>③</sup>以来,艺术意志这个概念常常用来指特定的艺术现象(artistic phenomenon)<sup>④</sup>中创造性力量的全部和整体。我试图表明:要使艺术意志成为一个有意义的术语,就既不能从唯心理论出发,把它解释为艺术家

① 参见 Erwin Panofsky, “Der Begriff des Kunstwollens,” *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14(1920), pp. 321—339; 英译本为 Kenneth J. Northcott and Joel Snyder, “The Concept of Artistic Volition,” *Critical Inquiry* 8 (Autumn 1981), pp. 17—33。——英译注

② *Kunstwollen* 是艺术史上最难译的概念之一。近年来,肯尼斯·诺斯科特和约翰·新德尔将其译为“艺术意志”(artistic volition),而杰奎琳·荣格则使用“艺术构形意志”(formative will of art)这一称谓;参阅阿洛伊斯·里格尔的《视觉艺术历史语法》(*Historical Grammar of Visual Arts* [New York, 2004])。关于该术语的进一步讨论,以及该术语的诸多界定尝试的简述,可参阅译者撰写的简介。考虑到该术语英译的争议较大,也考虑到帕诺夫斯基本人十分执着于术语和概念之精准,本文保留了其德文原文。其他研究者也采取过类似的处理方法,参阅 Allister Neher, “‘The Concept of Kunstwollen,’ Neo-Kantianism, and Erwin Panofsky’s Early Art Theoretical Essays,” *Word and Image* 20 (Jan.-Mar. 2004), pp. 41—51, 尤其是第 49 页注释 1。——英译注

③ 阿洛伊斯·里格尔(Alois Riegl, 1858—1905),奥地利艺术史学家、维也纳艺术史学派成员。在促进艺术史研究走向学科自律方面,里格尔居功至伟。同时,里格尔也是形式主义最具影响的践行者之一。——译注

④ 所谓“艺术现象”,或“艺术表现”(artistic manifestation),指从风格批评的角度审视任何可视为一个整体的艺术—历史对象,这种整体性既可体现于地域之上(例如地方风格)、时间之上(例如时代风格),亦可体现于个人之上(例如个人风格),甚至可为某一特定时刻所特有的风格特征。



(或某个时代,诸如此类)的主观意志,也不能把它解释为心理“实在”,而只能把它解释为超验主体(metempirical subject),解释为寓存于艺术现象之中的内在意义。从这个方面,也惟有从这个方面,方能在一套具有先验有效性(valid a priori)的基础概念体系<sup>①</sup>中把握住这个概念;也惟有从这个方面,才能意识到,所谓艺术意志是思想的主体,它并不属于实在(即便所谓历史性实在也难以将其囊括其中)。借用胡塞尔(Husserl)的术语,艺术意志具有“遗觉”(eidetic)特征。

据我所知,我对艺术意志的批判尚未遇到反对意见。<sup>②</sup>最近,我的一系列观点,尤其是我的“建立起具有先验有效性的艺术理论基础概念体系不仅可行,更为必须”这一观点,遭到亚历山大·多尔纳的抨击,<sup>③</sup>但他的批评并没有动摇我的立场,部分原因是,这些批评建基于对我的观点的根本误解之上,误解之一就是错误理解了“先验”(a priori)知识和“后验”(a posteriori)知识之间的关系。<sup>④</sup>多尔纳对我的批判至少表明,有必要再度澄清我早先那篇文章中的一些纯程式化论点,继而就其细节做深入探讨,不仅要探讨艺术理论基础概念体系的理论本质,更要探讨其实践意义和方法意义。与此同时,就艺术理论和艺术史的关系做一番探讨也显得尤为重要。

---

## 1

在探讨艺术理论基础概念体系时,我将用到一系列成对概念(下面的讨论将清

---

① 帕诺夫斯基用的德文原文是 *Grundbegriffe*,本文中译为“概念体系”。德文原文的字面含义是“基本概念”和“基础术语”。不过,帕诺夫斯基不单用该词指为艺术奠定基础的概念,更指赋予这些概念的系统秩序。——英译注

② 不久,反对意见即将出现,尤其出现于所谓“维也纳学派第二代”成员的文章中。参阅 Guido Kaschnitz-Weinberg 就 Alois Riegl 的 *Spatromische Kunstindustrie* 所写的述评, *Gnomon* 5 (1929), pp. 195—213; Hans Sedlmayr 为 Alois Riegl 的 *Gesammelte Aufsätze* (Vienna, 1929) 所写的导言“Die Quintessenz der Lehren Riegls,” pp. xii—xxxiv; 该文由 Richard Woodfield 译为英语,标题为“The Quintessence of Riegl’s Thought”,收入 Richard Woodfield, ed., *Framing Formalism: Riegl’s Work* (Amsterdam, 2001), pp. 11—31。——英译注

③ 参见 Alexander Dorner, “Die Eukennntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte,” *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1922), pp. 216—222。(亚历山大·多尔纳(Alexander Dorner, 1893—1957),德国现代艺术史学家。——译注)

④ 在本文之后的附论中,我将具体讨论多尔纳的误解,以免使本文过于臃肿。

楚表明,概念为何一定要成双结对地出现)。在两个概念的对立中,艺术创造的一系列基础性问题得到概念性表述。

当我们审视艺术作品时,我们常常会谈及各种艺术问题,而答案就在艺术作品自身之中。此类问题(诸如广度和中心、立柱和墙面、个别形象和整体布局等等)总是以对立的形式出现,而艺术作品在对立的两极间加以调和(conciliation)。这是一种动态平衡(equilibrium),<sup>①</sup>某件或某组艺术作品的艺术特色尽在于此;这种动态平衡具有自身的特殊品质,它构成了艺术作品的自身世界,一个完全独立于经验现实的世界。所有这些艺术问题都隐然指向同一个根本问题,而这个根本问题本身也以对立的形式存在(正因如此,诸多艺术问题无一例外要借助于对立的形式才能得到表达)。鉴于此问题为一切艺术创造活动之条件的必然产物,故言其具有先验性。或许,可以把这个根本问题表现于下面两个词之中:“体”(volume)和“形”(form)。<sup>②</sup>

艺术,无论怎样加以界定,也无论从哪个制高点加以俯瞰,其运作总要借助于感觉的组织。艺术作品既要保留住供感官感知的真实之“体”,又要对其加以组织,从这一角度来说,艺术要对“体”加以琢磨。<sup>③</sup>换而言之,在任何艺术作品之中,体和形构成根本对立的两极,必须以某种方式调和起来。对立固然是先验的需要,综合也有着先验的可能,只有当需要和可能相遇时,才能在相互对立的原则之间实现艺术所必需的调和。体和形似乎是独立的原则,不仅如此,更相互排斥,似乎永远无

---

① 帕诺夫斯基的原文是 *Ausgleich*, 指由对立两极相互作用而形成的核心。为了译出此词,我们在有的地方使用了 *equilibrium*(动态平衡)一词;有的地方则使用了 *conciliation*(调和)一词,以强调两种对立特质的中和;还有的地方使用了 *balance*(平衡)一词,以强调对立双方相互作用的状态。——英译注

② 能想到这两个词,要感谢我的朋友 Edgar Wind, 和他的文章“*Asthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand, ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*”, 衷心希望这篇文章能尽快公开发表。(该文为 Wind 于 1922 年所做的汉堡大学博士论文,对帕诺夫斯基的这篇文章启发很深。该文没有单行本出版,不过,部分章节经修订后刊载于 Wind 于 1925 年发表的两篇文章中。参见 Wind, “*Zur Systematik der künstlerischen Probleme*,” *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18[1924], pp. 438—486; “*Theory of Art versus Aesthetics*,” *Philosophical Review* 34 [July 1925], pp. 350—359。——英译注)

③ 帕诺夫斯基的原文为 *Fülle*, 既有 *volume*(体量)之意,又有 *richness*(丰富)之意。当然不可能将其译为 *volume/richness*(体量/丰富),因此我们在英译本中更突出了 *volume* 这个含义。关于 *Fülle* 这个词给翻译所带来的困难,可参见 Neher, “‘*The Concept of Kunstwollen*’, Neo-Kantianism, and Erwin Panofsky’s Early Art Theoretical Essays,” p. 50, n. 18。作者在这条注释中给出多种选择——*fullness*(充实)、*plenty*(充分)、*abundance*(富足)、*completeness*(完整)。——英译注

法携手合作。然而，此二者既有可能，也必须综合为一体，因为体和形在纯粹本体意义上的对立关系对应着空间与时间的方法性对立<sup>①</sup>（更准确地说，这两种对立的核心根本就无分彼此）。体的原则与空间的本质相对应，形的原则与时间的本质相对应；如果说体和形的对立是一切艺术问题存在的先验前提，那么空间与时间的相互作用则是一切潜在解决方案的先验条件。

如果尚可以尝试对艺术作品加以界定，必须遵循以下思路：从本体的角度来看，艺术作品是体和形之争；从方法的角度来看，艺术作品是空间和时间之争。<sup>②</sup> 只有在这样的相互关系格局中，才能对艺术作品加以理解。一方面，体和形处于生动活泼的相互作用之中；另一方面，时间和空间融合于一个独立、可感知的对象之中。

我要再次强调，这两个问题（实际上，这是同一个问题的两个不同方面）从总体上统领着艺术创造活动，无论其加工的感觉材料来自于视觉经验，或来自于听觉经验。在视觉经验的特定条件下，也就是说，在美术、装饰艺术、建筑艺术所共同遵守的特定条件下，上述问题很自然是通过具体的对比来加以表现的。这些具体视觉对比，更确切地说，这些有特殊视觉价值的对比，我们可称为艺术和建筑创造活动的基础问题。对这一系列问题的概念描述，也就是我所说的艺术科学的基础概念体系。

上述内容试以如下表格来说明：

| 本体领域中的一般性对立 | 现象领域内，尤其是视觉领域内的具体对比               |            |            | 方法领域中的一般性对立 |
|-------------|-----------------------------------|------------|------------|-------------|
|             | (1) 基础价值对比                        | (2) 形象价值对比 | (3) 构图价值对比 |             |
| 体与形         | 视觉价值/触觉价值(虚的空间/有形实体) <sup>③</sup> | 深度价值/表面价值  | 融合价值/分立价值  | 时间与空间       |

## 2

本文并非要从方法上详解上面这张艺术基础问题表，以表明其涵盖范围之广，

① 也就是说，所关系到的不是两种相互对立的原则或物质的存在(being)，而是它们的综合方法或途径(route)。

② 我避免使用“生成”(genetic)这个词，因为这个词超验哲学的意味较淡，而更多指艺术生产的经验条件，尤其是其历史条件。我要重申，本文所关注的是前者，即艺术创造的先验基础，而非后者，即艺术创造的历史条件。

③ 我在这里沿用了里格尔的术语，但舍弃了其心理解释。

使用效能之高。不过,我前面的论述已经表明,这张表列出了艺术科学基础概念体系。为了避免误解,我将进一步做出以下解释:

(1) 第一列中的一组概念(视觉价值和触觉价值)指的是经验领域中我们可称为基础价值层的一部分,它所描述的种种特征需要加以调和,以形成视觉单元(形象)。<sup>①</sup> 第二列中的一组概念(深度价值和表面价值)指的是视觉的一个特定领域,可称之为形象价值层,它所描述的是通过调和,令视觉单元(形象)真正成形的种种特征。第三列中的一组概念(融合价值和分立价值)指的是经验领域的最后一个部分,我们可称之为构图价值层,它所描述的是通过调和,令众多视觉单元在更高层次上融为一体的种种特征(无论这些视觉单元属于特定组织,或特定群组,或特定艺术实体)。

(2) 第一组概念所表现出的基础问题是视觉价值与触觉价值之争,也可以理解为体与形之对比在视觉上的特定表现。要实现纯粹的视觉,就意味着形的消散,也就是说,只剩下无处不在的光线;相反,要实现纯粹的触觉,就意味着一切感性之体的湮灭,只剩下完全抽象的几何形式。<sup>②</sup> 相比之下,第三组概念所形成的基础问题,即融合价值和分立价值之间的对比,可理解为时间与空间之对比在视觉上的特定表现。原本相互独立的个别单元要真正完全融为一体,只有在不间断的时间流中方可实现,舍此不可想象;相反,各个个别单元要真正做到彼此严格分离,必须借助于具有不可入性的空间。因此,可将第三组概念所表现的对立描述为静止和运动(存在和变化),不过,这里所说的运动和变化概念不仅存在于单纯的时间意义上,更包含着时空综合事件的概念。中间这组概念所表现的基础问题,即深度价值和表面价值的对比,既可以从形一体对立的角度加以理解,亦可以从时一空对立的角度加以理解,因为表面价值和深度价值的特定关系不仅关系到视觉价值与触觉价值的特定关系,同时也关系到融合价值与分立价值、静止与运动的特定关系。一个众所周知的例子是古埃及浮雕与古希腊古典浮雕之间的区别。古埃及艺术中,浮雕表面完全扁平,有时甚至向内凹陷,完全不符合远小近大的透视法则,故而完全取消了深度的价值,而把所有的价值集中于表面;古希腊古典浮雕中,平面的凹与

<sup>①</sup> 帕诺夫斯基这里所用的原文是 *Einheit*,既可译为英语中的 unit(单元),亦可译为 unity(统一)。在这一段中,以及文中其他一些地方,帕诺夫斯基似乎同时表达出这两层意思。——英译注

<sup>②</sup> 此处亦可参见 Wind 的文章“*Asthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*”。

凸及线条的长与短错落有致，从而在深度价值和表面价值之间建立起平衡。<sup>①</sup> 这个例子清楚表明，无论其具体解决方案如何，表面价值与深度价值的问题（及其解决），总是与视觉价值与触觉价值的问题（及其解决），以及融合价值（或运动）和分立价值（孤立或静止）的问题（及其解决）息息相关。在上面这个例子中，任何一个单独的形首先要摆脱二维平面，进入三维空间，方能展开运动，也惟有如此，多个单独的形方能彼此衔接（设若此形不能摆脱二维平面，即便与画面做平行运动也难以想象，更不用说转向、旋转这样的运动了）。解决表面价值和深度价值这组对立时，如果偏重前者，必然意味着在解决静止与运动、孤立与融合等一系列对立时都偏重前者，反之亦然。同样，视觉价值的实现意味着一个纯净、没有任何阴影的表面上出现了凹凸，其纯净性遭到破坏。因此，在解决表面价值与深度价值的对立时偏重于表面价值，必然会导致在解决视觉价值与触觉价值的对立时偏重于触觉价值，反之亦然。因此，上表中另两个基础问题（视觉价值与触觉价值的对立、融合价值与分立价值的对立），既可以诉诸时间和空间的对立，亦可以诉诸于形与体的对立，惟独表面价值与深度价值的对立，以及由此而引出的基础问题需要同时从两个角度加以理解。正因为第二个基础问题处于另两个基础问题之间，它可以帮助我们理解，任何特定的风格要以相同的方式同时解决这三个基础问题，此既为可能，亦为必须。即便我们知晓三个基础问题其实就是同一组根本对立的特定表达，可一方面要展现出视觉价值和触觉价值的具体联系，另一方面又要展现出静止与运动的具体联系，这并非易事。幸而，要具体解决表面价值和深度价值的对立，就必然同时联系到另外两组对立及其具体解决方式。

（3）有一种流行的观点：艺术科学的基础概念体系的目标就是拿出一公式，以此来界定任何一部作品，或任何一个艺术时代的风格特征。现在可以清楚看到，这种观点让人误入歧途。所谓基础概念体系，若其不辜负自己的这个称谓，其目标并非拿出一公式，以涵盖各种艺术问题的具体解决方案，而是阐明此类问题的构成方式。正确的理解是：此类基础概念并非贴在具体对象之上的标签，它们所引出的种种必然对立并不存在于表象世界中，并不是两个可直接加以观察的经验现象之间的风格差异，而是表象世界之外两种原则之间的对立，惟有借助于理论方能定位。这些基础概念必然成对出现，而现实中的艺术千姿百态，无论如何也不可能简化为非此即彼的二元世界。故而，这些基础概念不能直接拿来解释经验艺术现象，

<sup>①</sup> 古希腊的浮雕艺术与绘画中的“错觉营造”（illusionism）相对应，此即所谓“绘影法”（*skia graphia*）。

可如果因此就对它们横加指责,未免有失公允。上表中所提到的种种概念,无论是视觉价值与触觉价值、表面价值与深度价值,或是融合价值与分立价值,都不是指现实艺术中可直接观察到的对比,而是指令现实的艺术有可能产生出某种调和形式的对比。上文已提到,纯粹的触觉价值仅仅存在于抽象的几何图形中,纯粹的视觉价值仅仅存在于光的弥散中;无论是绝对的表面价值,还是绝对的深度价值,在现实中都不可能出现;纯粹的融合意味着空间以外的时间,而纯粹的分立则意味着时间以外的空间。因此,艺术史的基础概念体系只能以两极对立的形式出现,如果热望凭此对现实中的艺术丰碑加以描述,则远远超出了建构此种两极对立之本意。艺术史仅仅描述艺术作品自身,故而不是以两极对立,而是以更为灵活多变的梯度渐变的形式存在。艺术科学的基础概念体系对种种对立的两极加以界定,这种两极对立具有先验性,亦无法在确定的形式中加以把握;一般艺术史描述由这些对立的两极产生出的具体调和形式,具有后验性,由此而产生出的具体解决方案并非非此即彼,而是数不胜数。如果说,种种绝对对立概念(诸如视觉价值与触觉价值)仅仅产生出艺术基础问题,并不对它们加以解决,那么诸如平面感、立体感这样的概念所涉及的就是问题的具体解决方案,而非基础问题的产生过程,它们所产生出的也不是一系列两极对立,而是差异的梯度渐变。因此,所谓立体感就是视觉价值与触觉价值平分秋色,不分上下,所谓平面感就是触觉价值为视觉价值所压制;而当我们谈论古埃及人的极端非平面艺术样式(例如几何晶体),我们所说的就是视觉价值为触觉价值所压制的艺术样式。无论是平面感、立体感,或是几何晶体,这些概念所描述的决非两极对立,而是同一个梯度中的不同点。那么这个梯度的凝结点何在?这本身也取决于立体感这个概念,一旦这个概念发生了变化,梯度的凝结点也会相应发生位移。可以这样说:一方面,梯度的理论起点和终点无法为现实所接触,代表着无穷,但从根本上说依旧取决于触觉价值和视觉价值的对比;另一方面,历史地来看,梯度的起点和终点还是停留在有限之中的,其具体位置取决于所审视的对象群体的总体特性,也必然会处于变动之中。参照于16世纪的艺术风格,某件作品可能被描述为具有平面性,可参照于17世纪的艺术风格,它就可能被描述为具有立体性,因为到了17世纪,整个价值梯度都已向视觉一方偏移。从纯理论的角度可以清楚看到,极端的非平面艺术方案(例如古埃及艺术)和极端的平面艺术方案(例如现代主义)之间,存在着无限多的可能方案(自然可以想象,还可能存在着某种艺术方案,其对视觉价值的压制更甚于古埃及艺术方案;同样,也可以想象,

还可能存在着某种艺术方案，其对触觉价值的压制更甚于现代印象主义）。<sup>①</sup> 在艺术的历史实践中，取决于不同的参照体系，同一个现象可冠之以不同的名称，同一个名称之下亦可容纳不同的现象。<sup>②</sup> 不过，同样清楚的是，个别点在梯度上的位移并不影响到梯度之对立两极的稳定，而是仅仅表明，描述性概念并非基础性概念，基础性概念亦难当描述之重任。

像几何晶体、立体、平面这样的术语（以及与这三个术语有所区别，对它们加以补充的其他一切术语）所描述的都仅仅是第一组基础问题的具体解决方案。<sup>③</sup> 同样，诸如表面、深度、表面与深度的均衡（就透视而言）这样的术语，它们所描述的是第二组基础问题的不同解决方案，而诸如静止、运动、静止与运动的均衡（就肢体舞蹈韵律而言）、运动打破静止<sup>④</sup>这样的术语，此外还有孤立、融合、统一等诸多术语，所描述的都是第三组基础问题的不同解决方案。自然，第一组术语（几何晶体、立体、平面）在使用中所面临的局限，其余各组术语都不可避免。

目前，我尚未谈到与色彩有关的种种概念。不过，即便是描述色彩风格的诸多概念，所描述的依旧是由相同的艺术基础问题所产生出的不同解决方案。作为基础问题，它们本无关乎有色或无色，不过，在色彩的选择中，以及在形状、空间的构成中，这些基础问题得到具体解决。“多色画法”（*polychromy*）这一术语所指的色彩运用在处理分立价值和融合价值这一问题时倾向于分立价值，在处理表面价值和

① 帕诺夫斯基完成本文时，抽象表现主义尚未问世，不过一些艺术家已开始抽象艺术的实验，例如康定斯基，又如马列维奇。——英译注

② 举例而言，专注于意大利 14 世纪艺术的研究可能称乔托（Giotto）的艺术作品具有立体风格，而着眼于整个意大利早期文艺复兴的研究则会认为真正具有立体风格倾向的作品直到曼特尼亚（Mantegna）才出现。与此形成鲜明对照的是，研究加洛林王朝绘图手抄本（Carolingian manuscript illumination）的专家会认为，与福音书（*Godescalc Lectionary*，完成于 781—783 年，现存于巴黎的法国国家图书馆。——英译注）相比，发现于德国特里尔（Trier）的阿达手抄本（*Ada manuscript*，完成于 8 世纪晚期，现存于特里尔州立图书馆。——英译注）表现出立体风格。人们一再为艺术史研究中概念的贫乏而痛惜，说艺术史学家们一再使用相同的术语，去表达不同的内涵，这不是恰恰证明了基础艺术问题的先验有效性吗？艺术史研究就是要描述出这些基础问题的具体解决方案，不过，随着参照体系的变化，相同的术语在实际应用中可能具有不同的内涵。（乔托，意大利文艺复兴时期杰出的雕刻家、画家和建筑师，被认定为意大利文艺复兴时期的开创者，被誉为“欧洲绘画之父”；曼特尼亚 [Andrea Mantegna] 是 15 世纪意大利帕多瓦的文艺复兴绘画家。他以鲜明清晰的绘画、色彩为特色，追求 15 世纪意大利北部经典绘画手法，即掌握角度和不平等的透视法。——译注）

③ 这三个概念是先定中间方案，再定两端的极端方案（相对意义上的）。当然，也可以按照时间次序，由古埃及到古希腊，再到现代印象主义，由此划定宽泛的梯度。

④ 着重号均为原文所有，下同。——译注

深度价值这一问题时倾向于表面价值,在处理触觉价值和视觉价值这一问题时倾向于触觉价值;“色彩论”(colorrism)则与之恰恰相反,在一些最极端的例子中完全无形状可言,在处理分立价值和融合价值这一问题时倾向于融合价值,在处理表面价值和深度价值这一问题时倾向于深度价值,在处理触觉价值和视觉价值这一问题时倾向于视觉价值。<sup>①</sup> 因此,纯粹的多色法色彩样式必然在空间和形体构成上倾向于分离,倾向于表面,亦倾向于几何结晶,由此对一系列基础问题加以解决;具有色彩论特征,但仍保留了具体形状的色彩样式必然在空间和形体构成上倾向于统一,倾向于深度,亦倾向于平面。<sup>②</sup>

(4) 艺术理论的任务就是界定并发展基础概念的这种绝对对立——所谓基础概念也就是能提出艺术问题的概念。艺术理论不会像艺术史研究那样,以决然对立的观念去界定不同的风格特征。所谓基础概念并非在艺术表现的世界中划定界限,分出敌对的两大阵营,彼此间再无空间容纳其他现象。它们仅仅描绘出艺术表现世界之外一系列价值领域的对立,这些对立以不同的方式体现于具体作品之中。<sup>③</sup> 历史现实世界的内容绝非单凭基础概念自身就可以把握,却必须由此开始把握。基础概念也决不敢自命为一般语法和理性(*grammaire generale et raisonnee*),对艺术表现加以分门别类。我要再重复一遍,它们的任务仅仅是为我们提供一剂具有先验有效性的药引,由此构建起关于艺术表现的讨论。<sup>④</sup> 它们所提出的是艺术

① 目前,尚无专门术语表示多色法和色彩论的折中处理方法(例如各种色彩和谐搭配,没有衍射);同样,表面和深度的折中处理方法也没有专门术语表示。

② 彩色艺术作品与黑白艺术作品的对立仅仅涉及一组基础概念,而非全部,其原因在于,假如我们接受艺术研究领域以外的观点,就会把色彩看作有形实体的补充(当然,这种观点并非完全正确,亦有可斟酌之处)。色彩被视为有形实体的附庸,不具备基础地位,亦不能独立构成形象。色彩被视为诸多构成要素之一,它的出现令业已完整的黑白世界更为耀眼。用于描述色彩样式的种种术语,例如多色法、色彩论,还有色块,实则仅仅指第三组基础问题的种种具体解决方案。然而,在色彩上的任何选择从根本上说必定关联到全部三组基础问题,而非仅仅限于融合/分立一隅。

③ 海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wofflin)所提出的艺术范畴遭到各方的反对,因为他所简化的并非问题的提出,而是具体的解决方案,把一切都纳入一条公式之中,从而将具有超验价值的理论性对立下放到历史现实的经验世界中。于是,沃尔夫林的理论落在了中间,遭受到两个方面的攻击:如果视其为艺术理论基础概念的研究,他的理论又不具备先验有效性,其研究对象没有超出经验表象之外;如果视其为艺术史描述性概念的研究,他的理论又不容于丰富多彩的艺术现象,而是把丰富多彩的现象限制于一个建立于极性对立之上的系统中。顺便说一下,那个系统自身内部也不是没有矛盾冲突之处。(海因里希·沃尔夫林,出生于瑞士苏黎世,瑞士著名的美学家和艺术史家,西方艺术科学的创始人之一。——译注)

④ 参见 Panofsky, "The Concept of Artistic Volition".



问题的架构，而非潜在解决方案；它们仅仅决定我们在面对研究对象时带着什么样的问题，至于研究对象能提供什么样的答案，则各有千秋，难以揣测。<sup>①</sup>

基础概念所提出的问题将会导向艺术史对象，但这些都是宽泛的问题，适用于几乎所有的艺术和建筑对象，亦可在几乎所有的艺术和建筑对象中得到解决。然而，除了所有艺术作品要面对的体一形的基础问题之外，毫无疑问，也存在着各种个别艺术问题，只是在特定作品群中方得到解决，甚至只是在某一件杰作中方得到解决。故而，艺术理论亦须以提供一系列专门概念为己任，惟此方可支撑起艺术理论的基础概念，令它们形成科学的体系。个别艺术问题必须同基础问题密切相关，在艺术科学中，专门概念必须从属于基础概念。如果要为艺术科学建立起相互关联、结构井然的术语体系，就必须把种种个别问题视为次要问题（与基础问题相比），进而也把由个别问题所衍生出的专门概念视为次要概念（同基础概念相比）。个别艺术问题的出现完全符合黑格尔所勾勒出的图式：在历史发展的过程中，基础问题的种种解决方案自身也会成为极点，衍生出对立，由此衍生出种种专门问题。不仅如此，某一个别问题的解决方案又可成为极点，产生出范围更为细微的次要个别问题，由此以往，以至无穷。可以建筑为例，在我们称之为柱的形体和称之为墙的形体中，一个基础艺术问题得到具体解决。如果说在特定的历史境遇中（例如古典后期或文艺复兴时期），柱与墙在建筑中有机地融为一体，由此也衍生出新的艺术问题。相对于基础艺术问题，这个新问题应视为个别问题。<sup>②</sup> 个别问题亦有着不同的解决方案（例如古典和巴洛克），亦处于对立和对话之中，从而衍生出更多、更具体的问题。同样，基础艺术问题的两种解决方案，例如浮雕法和透视法，亦可以相互对立，形成新的对立两极，并逐级分裂，以至无穷。

从这一意义上说，所有的个别艺术问题均可相互连接，形成体系。最终，无论其多么具体、个别（甚至是一时、一地仅有的问题），均可回溯到艺术的基础问题。由上文所列出的那张艺术理论基础理论表，一个连贯统一的艺术科学基础概念体

① 在我看来，这就是艺术理论与美学以及艺术心理学之间的区别。虽然同样是面对艺术的基础问题，可艺术理论并不像哲学、美学那样，去追问令艺术成为可能的先验前提和条件，更不会像规范美学那样，定下条条框框，声言艺术作品必须遵守。另一方面，艺术心理学则是追问，要实现艺术作品，或者更准确地说，实现艺术作品的印象，需要什么样的条件。

② 关于初级个别问题和次级个别问题出现的辩证过程，读者亦可比较 Wind, "Ästhetischer und kunstwissenschaft-kueger Gegenstand".

系由此诞生，哪怕是最为具体、细致的艺术概念，亦可由该体系衍生而出。

如何才能设计出这样一套概念系统并如何在实践中加以应用呢？此处无法做深入探讨，亦没有必要。为多尔纳所抨击而我坚信并未被驳倒的，是建立艺术理论基础概念体系的可能，舍此无他。之所以称某些概念为基础概念，原因有三：其一，它们具有先验效力，对于理解艺术现象来说既适用又不可或缺；其二，它们不涉及非显性对象，而是涉及显性对象；其三，它们将其所属的专门概念构成某种系统的关联，进而形成连贯的体系。所谓三大艺术基础问题，实则为同一对根本对立之体现。此根本对立也采取两极对立的形式，它并未超出表现的领域，先验地作用于三大基础问题上，殊无差别。<sup>①</sup>

(5) 从先验的基础上对艺术基础概念加以解释，令其效力独立于经验界，这当然并不意味着单纯以理性演绎的方式就可以把这些基础概念推导出来，而无须借力于经验。艺术科学基础概念均形成于种种艺术基础问题之中，而这些基础问题的成形又无不体现出形与体、时间与空间的对立，二者均以特定的感官世界为先验前提。因此，对艺术基础问题的理解离不开对经验（视觉）呈现的理解，以之为前提。凡适用于基础问题之理解者，更适用于个别问题之理解。一切艺术问题惟有其具体解决方案中，也就是说，在艺术作品中方能得到理解。如果说，构建出问题的某些概念具有先验有效性，这并不意味着可以凭某种先验形式来构建这些概念，而仅仅意味着这些概念的合理性具有先验基础；反之，如果仅仅因为艺术理论基础概念出现于经验之后，就以之为理由，不承认这些概念的先验性，也并非正途。毕达哥拉斯的数学定理也是在经验之后，从具体现象中发现的，却又可以也必须从先验角度加以解释；同样，艺术科学的种种基础和专门概念虽然始于经验，其效力

---

① 多尔纳列举出三组概念——客观与主观、现实与理想、形式与内容，以证明基础概念间并无内在关联。对于多尔纳的提法，可做如下反驳：形式和内容这对概念和另外两对概念根本不宜同时出现。形式和内容这对概念不同于另外两对概念，它所涉及的并非两种描写原则，或两组艺术现象的风格差异，而是对两大领域的勘定和划界。从逻辑的角度说，任何艺术现象均须对形式和内容加以勘定、划界。通常用法中，“形式主义艺术”（为艺术而艺术）同重内容艺术相对立，这种对立必须从艺术理论的概念表中删去。形式和内容间的关系并未提出任何艺术问题（如表面和深度的问题），可以以这种或那种方式加以解决。相反，总是存在着两种选择：特定的内容可进入特定的形式之中（此时，也惟有此时，特定内容方才能成为艺术作品的内容；此时，也不宜再去追问内容的重要性高于或低于形式）；特定内容亦可停留于特定形式之外（此时，内容外在于艺术作品，对作品的风格毫无影响）。顺便提一下，内容亦可衍生出自己的对立，从而衍生出自己的基础问题。在形的这一端，可称之为“明晰性”（definability），即普遍适用；在体的这一端，则可称之为“不明晰性”（undefinability），即独特。由此而衍生出的种种解决方案自然要与种种形式基础问题相配合，它们或偏向于信息的纯粹传递，或偏向于情绪的纯粹表达。当然，极端的做法永远难以实现。

却又行于经验之先，超出经验之上。应当说，脱离艺术—历史经验，艺术理论的诸种概念将无法出现，前者持续地为人们的研究提供新的研究对象；但也应当说，艺术—历史经验并不能撼动艺术理论基础概念体系的地位（假定这一体系自身具有逻辑性和连续性）。换言之，既然艺术理论基础概念随经验之后方可出现和发展，它将始终是经验研究的成果；然而，由于艺术理论基础概念具有先于经验的根据，故而其自身的存在独立于经验研究的成果，也不会与之相抵触。有了新发现、新观察，它们或者表明，某个业已确立的具有先验有效性的艺术问题，在某个特定例证中又有了新的解决方案，同人们之前的看法有所不同；或者表明，面对已知概念所形成的诸多问题，有某个问题的答案出现了偏差（归根结底，艺术理论之目的不就是提出问题吗）。例如，如果机缘巧合，发现了公元前5世纪的风景画，艺术史就必须做出相应修订，而这种修订并不会影响到艺术理论基础概念体系。<sup>①</sup>或者，新发现和新观察证明了某个具体艺术问题尚未为人们所认识，或者早先的概念体系所构建起的诸多问题，偏离了某些对象的某个重要特征。例如，在建筑领域，发现了某种全新样式的纪念碑，或者，某件已知的艺术品向研究学者揭示出新问题的新面貌，此时就需要提出与之相关的问题，并将这个新问题同在此之前已知的种种问题关联起来，由艺术理论所建构的概念体系由此得到拓展，而非动摇。

## 二

前文中，我已清楚表明，有可能发展出一套艺术科学的基础概念体系，由此建构出由非常普遍到非常特殊的全部概念。下面要进一步说明的是，建立这样一套体系有何必要性。

或许有人会问，设计和构建这样一套基础概念体系，是否仅仅为一场开花不结

---

<sup>①</sup> 这里，帕诺夫斯基直接回应了格尔哈特·罗敦瓦尔特(Gerhart Rodenwaldt)在1916年一篇文章中的观点，帕诺夫斯基时常在自己的文章中对那篇文章加以批判。参见 Gerhart Rodenwaldt, "Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst: Eine kunstgeschichtsphilosophische Studie," *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11(1916), pp. 113—131, 以及 Panofsky, "The Concept of Artistic Volition," pp. 22—23, 26, n. 10. ——英译注

果的逻辑游戏,仅仅是一场无益的智力体操,对于实际作品的历史研究完全没有意义。我的回答是:决非如此。

构建艺术理论概念系统和开展经验的历史研究都必不可少,因为二者从两个完全不同的角度对同一研究对象展开研究,各自都有其局限。只有合二为一,二者才能构成独特而连贯的相互作用链。由艺术理论所构建的概念系统,只有以艺术史研究所提供的显性经验现象的观察为源头,才能真正成为科学理解的工具;反之,艺术史研究的成果也惟有同艺术理论所阐述的诸种问题相关联,才有可能真正成为科学性知识。艺术科学的最终目标是确定“艺术意志”,惟有历史研究和理论思考戮力合作,这一目标才有可能达成。

目前,这一相互作用链的一端已得到解释,要解释它的另一端也并非难事。

## 1

纵然某些艺术史研究对理论关上了大门,其自身依旧面临着双重任务。作为艺术史,它首先要为堪为彪炳的作品从历史角度,也就是说,从时间和空间上加以梳理和排列,在它们之间建立起内部联系;其次,它亦要描述出这些重要作品的风格特色。要实现目标二(其实现必然要先于目标一,因为只有确定了某件重要作品的风格特色,方有可能对它的历史地位加以评估),必不可少要借助于各种概念,这些概念对于艺术作品风格特征的描述多多少少带有一定的普遍性。<sup>①</sup>即便是一心一意走历史路线的研究(当然没错),例如格奥尔格·德希欧(Georg Dehio)的《德国艺术史》(*History of German Art*),也不可避免要运用到诸如平面和立体、深度和表面、静止和运动、空间风格和实体风格这样的术语。<sup>②</sup>即便是历史经验论者也不会否认,在艺术的历史研究中,使用此类术语以标示出风格,不仅司空见惯,更是不可避免。不过,历史经验论者所不愿面对的,是对这些术语的起源和合理性基础加以考证和质询。对于历史经验论者而言,它们是当代文化中现成的概念,借助于这些现成概念,就可以把握住不同艺术作品的感性特质。<sup>③</sup>

① 借助于历史文献和发掘现场资料,确定艺术作品的年代和产地,这些对于艺术作品的历史梳理工作有一定帮助,但其自身上难以担当历史研究之名。

② 参见 Georg Dehio, *Geschichte der Deutschen Kunst*, 3 vols. (Berlin, 1919—1926), vol. 1, p. 5. (格奥尔格·德希欧,德国艺术史学家。——译注)

③ 参见 Dörner, “Die Erkenntnis des Kunstwillens durch die Kunstgeschichte”。

其一，对于这种观点，可提出两点反驳：一方面，但凡能描述作品之风格特征的概念，必定指向某种与作品的感性特质全然相异的东西；另一方面，描绘出艺术品之感性特质的概念自身尚不能描述出作品的风格特征，仅仅为作品风格特征的描述做好了铺垫。

(1) 我们从作品中所察觉到的感性特质可能仅仅是视觉特征，出于习惯，我们把这些特征（更确切地说，这是一种前提，绝非仅限于视觉一种感知）分为两大类——彩色和黑白。要从概念上把握这些感性特质，艺术史学家有两种选择，这两种选择其实区别并不大，皆为间接命名法。一方面，可借助于其他已知的感性知觉，以之为参照，譬喻出所研究艺术作品的某种感性特质（例如，皮肤可硬如革或白如粉，褶皱的形状如眼，披风似树叶般沙沙作响，色彩可如鼠般灰或如镉般黄等等）；另一方面，也可尝试描绘出艺术作品的感性特质所激发出的情感，由此对其加以命名（例如，线条可以撩动情感，色彩亦可或生动活泼或沉静肃穆）。显而易见，两种做法都有其局限性，对艺术作品感性特质的命名永远难以做到毫厘不差，恰到好处，因为它使用带有普遍性的语言（之所以普遍，就是因为它在语言上源出于概念），决不可能恰到好处地传达出个体所特有的纯然定性的内容。<sup>①</sup> 对一组线条和一堆色彩加以描述，无论语言何等鲜明活泼，也无论论述何等全面完整，终究只能暗示，难以呈现出某种现实状况之全貌。要描摹之物偏偏描摹不出，实践中，艺术史学家对此也是束手无策，只好避而远之，常常不去对感性特质加以分类，而是满足于对观察结果加以解说。例如，“这几幅画中，人物的手部（或披风褶皱）绘画技法相类似”，又如，“人物头发的绘画使用了不同的技法”。<sup>②</sup> 从方法上说，有一点很

① 或许有人会反驳，借助于一些数学术语，如圆、椭圆，某些无色特质可以精确确定。对此可做以下回应：如果我们借助于圆或椭圆的具体表现，视其为可感知的实物，此时圆同其他比喻性语言，例如“眼睛一般”、“丝绸一般”并无任何区别；或者，也可以借助于圆或椭圆的抽象概念，视其为数学图形，严格地说，此时应说的就不是“圆”，而是“一段曲线，曲线上任意一点到一个特定点的距离相等”。此时，所描述的表现也失去了个性特质，而所描述出的亦非实存的感性特质，而是一种理念图式，这种图式构成感性特质的理念基础。

② 描述形象时，如果有谁想列出所有可能的颜色作为参考，注定是徒劳无功，其成功的几率就如同列出所有可能的形式一样渺茫。所谓镉黄，其实在任何一件艺术作品上的表现均有所不同。例如，画笔的笔触各有不同，在形象上的位置各有不同，与其相近的灰色或蓝绿色域也各有不同。虽然有这么多不同，每次出现也只能将其描述为“镉黄”。任何一种色彩的个性特质断然无法轻易以言语加以类分，但色彩如此，任何线条、表面的具体表现都是如此。说到底，色彩术语的问题在于，如果要想完全复制出作品的色彩，其难度丝毫不亚于完全复制出作品的形状（不包含色彩）。无论是对于色彩，还是对于形状，语言在特质描述方面的表现相差不多，或者说，同样糟糕。

重要,就是要强调感性特质的分类并不等同于风格标准的区分。就其自身而言,某种分类如果仅仅能抓住了作品的感性特质,它并不能从根本上区分哪些线条是出自艺术家之手,哪些线条又是由作品表面材料的开裂造成的。退一步说,即便能做出区分,也就是说,从杂多的纯感性材料中提取出重要的艺术特征,如此这般的感性特质观察也无力引导人们去理解风格标准。首先,应当确定,具有内在连贯性的特定感性特质系列(不妨把这些系列称之为表现群[complexes of manifestation])满足了特定的样式原则;其次,必须明白,所有此类原则能融会贯通,并无内在的矛盾冲突,否则,风格就无从谈起。对于那种志在描述,并仅仅记录艺术作品的感性特质的研究而言,上述两个前提暴露出此类研究的局限性。应当说,这样一种研究既无法将观察结果排列有序,赋予其内在关联,最终形成一个整体,亦无法从观察中得出任何能统辖整个作品的原则。因此,如果概念的唯一目的就是界定艺术作品的感性特质,就仅能指向某些事实,或许能够对它们做出某种程度上的描摹,却无对其做出明晰界定的可能。它们自身也决非判断风格的标准,至多也就是某种基底,具有再阐释并最终形成某种风格标准的潜力。在艺术表现的风格分析中,如果艺术史全然仰仗于只描述艺术作品感性特质的诸概念(或许可称之为暗示性或演示性概念),此种艺术史从一开始就已注定颗粒无收。若果真如此,那么在艺术史学家眼中,艺术作品和任何自然物也就没有任何区别了。也就是说,仅仅收集起成百上千条孤立的观察,既不讲求你我彼此差别,亦不寻求纵横连贯的脉络,最后所得到的只能是艺术作品的个人描述,至多也就是用多少带点儿诗歌式的语言把某种感性经验描摹一番而已,却无论如何也称不上是艺术风格的描述。

(2) 所谓的演示性概念仅能描述出艺术的感性特质,却无力描述出其风格标准。幸而,艺术史学家手中还有另外一套概念,可描述出风格标准,却在使用这些概念时又不可避免要超出艺术作品的感性特质。此类概念包括画面和塑造、深度和表面、形体和空间、现有风格和变动风格、色彩论和多色画法等,不一而足。毋庸多言,此类概念与那些描述艺术作品之感性特质的概念有着根本不同的意义。艺术中再现的狮子,或山脉景观,就其感性方面而言谈不上什么平面性、立体性、空间性、色彩性,恰如真实世界中的狮子和山脉景观也一概与此类概念无缘。当我们使用此类概念时,我们不再对感性特质加以界定和描述,而是对其加以阐释。孤立的视觉内容就其自身而言是纯然的个别,彼此间缺乏联系。阐释赋予它们内在关联,使之形成群组,从平面、深度等不同的角度出发,赋予其特定的功能。必须把此类

群组视为艺术样式的有关原则的表达，其出现决非随机偶然，而是缘着相同的风格主导原则结为一体。惟有如此，方有可能视其为风格标准，对它们加以讨论。凡适用于普遍样式原则，描述出立体性、平面性等概念者，亦适用于其他更为个别特殊的原则。我们注意到画面中人物身上披肩的褶皱，亦注意到人物的长宽比，却并非将这些仅仅视为艺术作品的感性特质，而是希望由此得出艺术中披肩再现的原则，或人物刻画的原则，进而把这些个别样式原则归结于作品中单一的主导性风格原则之上。

举例而言，如何才能找出一套概念，以确定某件艺术作品是否出于两位艺术家的合作（对于专家而言，这应当并非难事）？两类不同的感性特质（例如人物面部的两种类型）的碰撞会产生出许多差异，可如果没有统一的风格原则，艺术史学家不得不把这些差异当成颇为自然并无足轻重的东西，犹如这个人物身上的披肩是红色，而那个人物身上的披肩是蓝色。我们必须接受两个前提：特定视觉表现群揭示出特定的样式原则，且各条原则贯然一体，无矛盾冲突。惟有如此，才能从感性特质的差异中去发现风格的差异。

适用于风格特征差异之理解者，自然也适用于风格特征契合之理解。艺术史学家从特定的作品群中发现相同或相关的要素，并从风格的角度把它们列为一类。之所以可做如此区分（既分离，又融合），基础恰恰在于相关作品在样式原则上契合或相近，故而可以说，它们在风格特征上契合或相近。如果研究者仅仅凭借经验特质本身去分组，而不去探究特质背后的指导原则，那就永远无法确定，自己列为同一类的作品是否确有相同或相近的风格特征。或许，他的分组不过是把尺寸、材料、色彩以及其他感性方面有些类同的作品罗列在一起而已，并不是将风格上相近的艺术杰作编为同类。

其二，我再次强调，必须区分出标准艺术史概念的两个层次：一为表层概念，仅仅具有暗示性或演示性，仅仅对艺术作品的感性特质做出界定和描述；二为深层概念，惟有深层概念才真正对风格做出描述，遵循着风格标准，对感性特质做出阐释，将特定感性特质群视为特定样式原则的表现，再将各种样式原则视为统一风格原则的分化呈现。

现在，应当问一问，艺术史学家因何可以如此这般做出阐释？任何阐释，只要不是妄加猜测，都需要拿出一套坚实、合理的界定标准，并将其与阐释的对象相联系。答案何处寻？此时已再清楚不过了，就是由艺术理论基础概念所阐述出的艺术问题具有必不可少的重要性。这些基础问题就代表着合理的标准，可将其与艺术作品的感性特质联系起来。这些问题掌握着观察的方向，将感性特质纳入到特



定的表现群中,并根据风格标准做出阐释。只有以此类问题为导航,我们才能成功地把感性特质纳入到特定表现群之中,并对其做出阐释。使用描述风格的语言,可以说:“在这幅作品中,可以看到形象的画面(或造型)的形式表现,或暗调的(或多色法的)色彩样式。”可实际上,我们要说的是:“这幅作品中可发现一组,甚至全部艺术基础问题,它(们)得到了这样或那样的处理。”首先,要借助于演示性概念(例如粉白;又如所有局部色调中均加入灰色)记录下特定的表现群(例如作品表面极富“肌理”,或色彩样式极为统一);然后,再把这种“肌理”或“统一”放到艺术基础问题的透镜之下,加以观察分析。惟有遵循这样一套程序,感性特质的观察,无论是黑白或是彩色,才能接触到一系列问题,真正描述出作品的风格特色,而这些问题的具体目标就是将艺术作品的感性特质同基础艺术问题联接到一起。同样,“在这幅作品中,可以看到形象的平面造型”这句话,从根本上说意味着作品在面对视觉价值和触觉价值这组对立时,是倾向于视觉价值而压制触觉价值的。如果说“作品中人物身上披肩的褶皱具有装饰性”,这也就是说,该作品涉及一个很特别的问题,更具体地说,是如何再现人物身上的披肩这一个别问题。例如,这个问题的一端是披肩的特有形状,另一端是人物的特有形体;或者说,一端是披肩的特有运动,另一端是人物的特有运动。在眼前这部作品中,解决方案偏向于披肩的特有形状和运动。进一步,所有具体艺术问题最终都要联系到基础问题之上,因此,该作品中的具体解决方案也对一个基础问题做出了解答,即在表面和深度的对立中,该作品倾向于表面。

只有从这一角度才能看清,为何艺术风格描述的两个前提条件必然存在,也就是说,可感知的表现群彰显出了艺术的样式原则,而各种样式原则又服从于其背后的统一风格原则。只有把特定表现群视为艺术问题的特定解决方案,才能把它们理解为样式原则的具体表现。也就是说,由它们可以看到,种种艺术基础问题和个别问题如何得到解决。也只有当我们发现,种种艺术基础问题和个别问题实际上均脱胎于同一个根本问题,才能把握住既体现于具体的构图原则之中,又超出其之外的统一风格原则,该原则就是对艺术最根本问题的具体回答。更进一步说,也惟有如此,方能看清,何以能从感性特质的远近异同中推导出风格特征的远近异同。之所以能这样做,就是因为(也必须以此为前提)从不同的感性特质中可以看出,同一个艺术问题得到了不同的处理(任何一个具有内在连贯性的艺术创作主体对于同一个艺术问题只会以一种方式加以处理);之所以会这样做,就是因为(也必须以此为前提)从感性特质的契合或相近中可以看出,同一个艺术问题的处理方法相同



或相关(不同的艺术创作主体,或同一艺术创作主体在不同阶段上,对于同一个艺术问题的处理方法必然不同)。

如果有人要描述出风格特征,无论他想或不想,知或不知,都必不可免会涉及到我在本文第一部分所简述的领域,与其中的问题打上交道,不仅要对自己的观察加以选择和组织,更重要的是,要创建一个概念体系。如果描述风格者否认同艺术基础问题有关系,只会有两种结果:其一,其否认出于谬误;其二,其研究根本难以担当风格描述的重任。<sup>①</sup>

然而,作为艺术史家,这些艺术史学者们常常难以理解此类问题,以及它们彼此之间的内在联系。艺术理论家以发展艺术理论基础概念体系,并由此分化出艺术理论专门概念为己任,作为艺术史家的艺术史的学者们处于其对立面,驻足于经验表现之中。如前所述,艺术史家可以清晰描绘出艺术的经验表现,却无力描绘出艺术问题的具体解决方案;艺术理论家可以提供艺术问题的具体解决方案,然而,仅凭其一己之力却难以精确理解这些解决方案在现实中有着何种经验表现(empirical manifestations)。经验表现,以及严格意义上的艺术史研究,全然无法显示出艺术基础问题,这些问题并不显现于现象之中,而要到现象背后去找寻,故而必然要经历一番探索,方可为人所理解、把握。这种探索并非艺术历史研究,而是艺术理论研究。只有借助于理论思考,也就是说,超出感性之外,就概念做一番沉思,才有可能确立艺术研究的目标,以此引导艺术的经验研究,寸步不离。惟有借助于艺术理论,方能理解艺术历史实践中出现的种种艺术问题,并为这些问题的解决提供种种基础概念和专门概念。

## 2

即便把艺术史视为“物的纯粹学问”(a pure science of things),<sup>②</sup>如果要做风格

① 不可否认,早期的艺术研究者们对艺术基础问题不甚了了。数百年前,以至数十年前,不少思想家对此类问题嗤之以鼻,甚至连瓦萨里也不能幸免。当瓦萨里尝试描绘出一部艺术作品的风格时(例如,他注意到某幅绘画具有浮雕效果),他也仅仅是下意识地提到了任何风格描述都无法回避的艺术基础问题,更具体地说,是由表面和深度的对立而衍生出的艺术基础问题。(瓦萨里,意大利文艺复兴时期著名画家和美术史学家。——译注)

② 帕诺夫斯基使用的原文是“*Dingwissenschaft*”。牛津版《康德全集》把德语的“*Ding*”翻译成英语的“thing”,而不是“object”(事物、对象),因此,我们这里把帕诺夫斯基的原文翻译成“science of things”(物的学问)。或许,“object”一词同艺术史研究联系更密切些,但少了些许哲学意味。——英译注

分析,去理解艺术作品的风格特征,甚至就其画面做一番描述,都不可避免要以种种基础和个别的艺术问题为基础。因此,应当说,基础和个别艺术问题早已存在,即便某位研究者可能无法清晰描绘出这些问题和概念,更有甚者,矢口否认它们的存在。如果艺术史研究仅仅以种种由艺术理论所确立的艺术问题为基础、为指导,不对此类问题加以反思,它就是“物的纯粹学问”。一旦艺术理论探索的成果不再是从外部掌控着观察的选择,以及研究过程中概念的建立,而是直接渗入到艺术史研究的思考之中,此时,研究者所指示和阐释的就不再是物质世界中的经验事实,而是问题的形成与解决之间的抽象关系。此时,艺术史研究就不再是物的纯粹学问,不再属于狭义的历史研究,而可能嬗变为所谓超验艺术理论的研究。或许,也可称其为彻底的阐释性研究,这种称法也许没有那么响亮,却更为准确。如果研究者仅仅满足于风格的形态描述,倒也不必接受这种状态转变;可如果他希望百尺竿头更进一步,由风格的症候(外部意义上的风格)进而去理解艺术风格的本质,也就是说,由内部,由“艺术意志”去理解风格,那他必须为此做好准备。艺术作品中,所谓样式原则实为艺术家本人的评论,舍此并无其他。种种样式原则为艺术家面对种种艺术基础和个别问题时所做的评论,而种种样式原则背后的风格原则却是艺术家在面对艺术之最根本问题时所做的评论。只有当答案与问题毫不含糊地相遇时,样式原则,以及其背后的风格原则才能被理解。因此,作为物的纯粹学问,艺术史研究可以以诸种艺术问题为指引,却不对这些问题本身加以思考;此时,它可以理解风格标准及其汇总,却无力去理解种种样式原则,以及由它们所形成的合力。后者属于更深层次的知识,研究者须对那些已知和既定的问题(相对于狭义的艺术史研究)有着更为全面的理解和掌握,借助于艺术理论所构筑起的基础和专门问题体系,对那些已知和既定的问题做出更深入的思考。惟有如此,方能系统地解析出问题构成与解决之间错综复杂的关系。作为物的纯粹学问,艺术史研究只能以个别的风格描述术语  $T$  去界定特定表现群  $a$ ,以个别的风格描述术语  $T_1$  去界定特定表现群  $b$ ,而艺术作品整体就是这些术语的累加,即  $T + T_1$ 。与之不同,研究阐释形式首先要以确定无疑的语言表明,在  $a$  所代表的表现群中,存在着一个艺术问题  $x$ ;在  $b$  所代表的表现群中,存在着另一个艺术问题  $y$ 。每个问题均有特定的解决方案,由此可以看出艺术家在一系列艺术基础问题和个别问题上的立场。因而,作品的样式原则方能得到理解。其次,阐释性方法还要证明,所有问题的解决方案贯然一体,无抵触之处。也就是说,表现群  $a$  之于问题  $x$ ,表现群  $b$  之于问题  $y$ ,表现群

c 之于问题 z, 它们之间的关系是一致的。由此可以看出艺术家面对艺术根本问题时的立场, 也惟有如此方能理解种种样式原则背后的根本风格原则。<sup>①</sup> 如此, 也惟有如此, 科学的研究方能从内部、从“艺术意志”的意义上把握住风格, 不再视其为感性特质的累加, 亦非风格标准的集合, 而只能是既寓于具体样式原则之中, 又超然其上的整体原则。这种研究不单要与艺术理论的研究成果悄然携手, 更要与其直接合作。

如果说, “艺术意志”可以揭示出艺术表现的内在意义, 那么将体现于视觉艺术现象中的意义同音乐、诗歌的意义, 甚至同艺术领域之外的种种现象的意义做一番比较, 就不再会遇到重重阻碍。所有的哲学和神学学说, 以至于所有的法律典籍、语言系统, 都应视为哲学、宗教、法律、语言领域中问题的解决。正因如此, 人文学科的各个分支均与艺术科学有着千丝万缕的联系。<sup>②</sup> 艺术科学已表明, 在特定的艺术表现中, 所有艺术问题的解决方式如出一辙。人文研究可以在更广阔的范围和更普遍的层次上证明, 在特定的文化中(文化一词本身必须由时代、地域、所涉及的人群加以界定), 所有智识问题(其中也包括艺术问题)的解决方式如

---

① 如上所述, 具体艺术作品不可能直接面对艺术之根本问题, 而必须绕个弯, 借助于诸种艺术基础问题和个别问题, 才能接触到艺术之根本问题。当然, 所有这些艺术基础问题和个别问题都孕育于艺术之根本问题之中。同样, 仅仅研究一部具体的艺术作品也无法直接揭示出艺术家在面对艺术之根本问题时的立场, 以及由此所形成的风格原则。要做到这一点, 研究者也必须绕个弯, 将某部具体作品的研究成果, 按照完全相同的程式, 同一系列基础和个别问题的具体解决方案相对比。例如, 如果研究者能拿出证据, 证明某位艺术家在解决彩色和黑白这一问题时, 总是采取中和的立场, 拿出中和的具体解决方案, 由此他就能进一步证明, 这位艺术家在面对艺术之根本问题时也采取中和的立场, 拿出中和的具体解决方案。

② 艺术史惟有将其研究对象同一系列先验艺术问题挂钩, 然后才能对其风格的重要性做出阐释。同样, 其他人文研究, 尤其是哲学和神学, 必须将经验观察置于类似的哲学、神学, 以及其他问题之下, 惟有如此方能抓住经验观察的本质和意义。同样, 这些问题也都具有先验性, 惟有借助于系统化、理论化的思维才能显现。我们这个学科可分为三大部分: 艺术理论、作为物之学问的艺术史, 以及将前二者综合起来的阐释研究。其他人文学科中亦可见到类似的三分踪迹。举个与艺术研究扯不上什么瓜葛的例子, 可以看看法律问题研究的状况。作为物的纯粹学问, 法律史必须对某条公共法律规定从时空上做出明确界定, 对其物质内容做出讨论, 故而已假定了一系列法律基础问题的必然存在(例如个体与社会的问题)。惟有如此, 诸如国家、公民、责任等一系列概念方能自由通行, 尽管这些概念的本质并未得到好好思考。惟有阐释性的法律史研究才会明白指出, 某条规定涉及到哪些基础法律问题, 又采取了什么样的具体立场。最终, 能理解这些基础问题本身, 并根据这些基础问题提出普遍框架的, 依旧是理论; 也惟有理论, 方具有此等刨根问底、溯流溯源的能力。

出一辙。<sup>①</sup>当然,这一对比过程的运用之中也存在着危险,不容人们忽视。当今所面临的问题不是应用太少,而是恰恰相反,应用太多、太急(一心想揭示艺术科学与其他人文研究的类同,往往会匆匆得出结论,对种种现象的解释随心所欲,甚至简单粗暴)。尽管如此,不应否认,这种应用存在着纯理论的基础,不仅可行,更有着充分的理由去尝试。<sup>②</sup>

### 三

艺术理论的诸种基础和专门概念衍生出各种问题,这一系列基础和专门概念不仅掌握着艺术史经验研究的枢机,同时也是艺术的阐释性研究的常备概念,向着“艺术意志”的理解迈进。出于这一原因,艺术理论始终应当关注事实性研究的不断发展(借用康德的话,离开了事实研究,理论将走向空洞);可与此同时,事实的经验研究更应关注艺术理论不偏不倚的发展(离开理论,经验的观察将趋于盲目)。最终,二者须通力合作,若一人能贯通经验研究和艺术理论,则为最佳。

回顾我们这个学科的发展史,这种相互关系即可得到证明。约翰·约阿辛·

---

① 帕诺夫斯基此处使用了 humanities(人文学科)在德语中的对应词 *Geisteswissenschaften*, 直译过来,该词的意思是“精神科学”(sciences of the mind)。该词由约翰·斯图亚特·穆勒(John Stuart Mill)所提出的“道德科学”(moral sciences)发展而来,重在赋予人文学科以科学研究的地位,令其同自然科学既有所区别,又并驾齐驱。帕诺夫斯基的另一个术语 *Kunstwissenschaft*, 本文中翻译为“艺术科学”(science of art), 与此也有着一脉相承的关系。——英译注

② 有些比较者,例如施纳斯(Schnaase)、里格尔、德沃夏克(Dvorak), 仅仅满足于指出,某些文化表现(例如反宗教改革运动和巴洛克风格)对于特定的问题拿出类似的解决方案,因此展现出相同的“文化意志”(Kulturwollen)。这种方法的危险性要小一些。然而,除此之外,还有人采用病理学方法,试图确定相近文化表现间的因果关系,后一种方法所面临的危险要大得多。结果可能是:一位研究者由反宗教改革运动推导出巴洛克风格,另一位研究者则凭借巴洛克风格去解释宗教改革运动,甚至还有第三位研究者,否认巴洛克风格和反宗教改革运动之间有任何关系。读者可参阅本文发表之后引起我注意的一篇文章:Karl Mannheim, “Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation,” *Jahrbuch für Kunstgeschichte* n. s. 1(1923), pp. 236—274; 该文由保罗·凯克斯克米提(Paul Kecskemeti)和柯尔特·沃尔夫(Kurt H. Wolff)译为英语,题为“On the Interpretation of Weltanschauung”, 收入 Wolff, ed., *From Karl Mannheim* (New York, 1971), pp. 8—58。(关于曼海姆的文章对帕诺夫斯基后来图像学研究的影响,可参见 John Hart, “Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation,” *Critical Inquiry* 19 [Spring 1993], pp. 534—566, 以及 Jeremy Tanner, “introduction,” Tanner, ed., *The Sociology of Art: A Reader* [London, 2003], pp. 10—12。——英译注)

温克尔曼<sup>①</sup>首开艺术风格史自觉研究之先河，可他也强烈感到，须将自己的古代艺术史研究置于一系列理论化和系统化的原则之下（更无须提及温克尔曼对德国和英国美学的借鉴）。温克尔曼时常打断自己的艺术史叙述，转而讨论起这些原则，看上去放任，实则不然。继温克尔曼之后，儒默尔<sup>②</sup>首次把艺术史研究变成一门科学，称他为艺术史科学之父并不为过。在儒默尔所撰写的《意大利研究》（*Italian Studies*）的《导言》中，他首次尝试构建起一个艺术问题体系，看来这并非偶然。儒默尔特意把这一章命名为《艺术之家》（“The Household of Art”），不应把该章看成儒默尔艺术史研究的细枝末节，毫无用处，而应当看到，该章同儒默尔的艺术史研究有着必然的关联。反观今日之艺术史研究者们，他们已无须时时亲手打造出一系列概念，常常避开理论建构工作。然而，这不也恰恰表明，无论是自觉或是不自觉，都无法避开理论建构的成果吗？今时今日，即便是最为经验的艺术史研究，无论其实际方法，还是其概念建构，都无法摆脱受制于艺术理论思维的命运。

艺术理论和艺术史若毫无共同之处，倒也省事，也犯不上从源头去讨论什么方法问题了。可实际上，二者偏偏相互依赖，这种相互依赖并非偶然，而是必然，它源出于以下事实：和所有心灵创造活动的产品一样，艺术作品也具有双重特点。一方面，它受制于具体的时空背景；另一方面，它又回答了一系列先验问题，在观念上具有永恒和绝对的性质。艺术作品涌现于历史的潮流之中，却又超然于历史之上，具有更高的效力。因此，要真正理解某个艺术现象的独一无二之处，就有两点要求：一方面，要了解其决定过程，也就是说，把现象放到因果链条的历史背景之中；另一方面，在其绝对论意义上来理解，跳出因果链条的历史背景，超越一切相对性，将其视为一些时间—时间的非空间消散—非空间问题。这是一切人文研究所面临的特有难题，却也正是人文研究魅力之所在。达·芬奇在谈及建筑的拱顶时就说过：“单独一点软弱无力，可两点加在一起就坚固无比。”

最后，总结上文所述，提出以下几个要点：

（1）艺术理论发展出基础概念系统，在这一系统之下又发展出专门概念系统。无论是基础概念系统，还是专门概念系统，其任务都是阐述艺术问题。艺术问题又有基础和个别之分，而无论基础艺术问题，或是个别艺术问题，最终都可由一个独

① 约翰·约阿辛·温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann), 18世纪德国艺术史家。——译注

② 卡尔·弗雷德里希·儒默尔(Karl Friedrich Rumohr), 19世纪德国艺术史家。——译注

特的根本性问题推导而出。

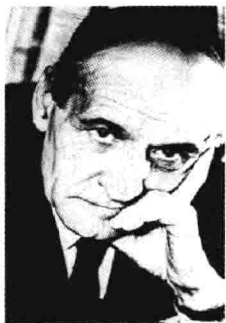
(2) 作为物的纯粹学问,艺术史之作用就是借助于暗示性或演示性概念,来描述艺术作品的感性特质,并借助于种种阐释性/描述性概念,从外部确定艺术作品的风格,即视作品的风格为各种风格标准的汇集。无论有意或无意,这种纯形态上的和纯风格上的操作,必须以各种艺术问题为指路明灯;只有艺术理论,而非艺术史本身,方能理解这些艺术问题,并为之提供相应的概念。

(3) 作为阐释性学科,艺术史以理解“艺术意志”为己任。惟有当纯经验的艺术史研究与艺术理论紧密携手,并采两家研究之成果,这样一门学科才能建立起来。这样一门学科要能够明确地、系统地揭示出艺术作品的感性特质与种种艺术问题的内在联系(那种作为物之纯粹学问的艺术史总是把这些问题视为当然,却从不去刨根问底),因此,它所关注的也不再是历史现实,而是艺术问题的形成与解决之间错综复杂的关系,历史现实不过为问题的形成和解决提供了上演的舞台。

如果作为阐释的艺术史能把某些表现群和某些基础艺术问题以及个别艺术问题相互关联起来,就能形成特定的样式原则;更进一步说,如果此种艺术史能将全部表现群同艺术根本问题关联起来,也就是说,找到一条根本性风格原则,以此将所有的个别样式原则结为一体,它就把“艺术意志”牢牢抓在了手中。

## 艺术的非人化\*

[西]奥尔特加 著 周宪\*\* 译



何塞·奥尔特加·y·加塞特(Jose Ortega y Gasset, 1883—1955),西班牙20世纪最重要的哲学家。1904年获马德里中央大学博士学位,后去德国研究哲学四年,1910年起任马德里中央大学哲学教授。奥尔特加对西方现代主义艺术有敏锐的观察和分析,他系统地研究了现代主义(他称为“新艺术”)的特点,并对现代大众生活有深刻的批判。著有《〈堂吉诃德〉的沉思》《艺术的非人化及小说札记》《大众的反叛》《论委拉斯凯兹和戈雅》等。

这篇文章着重讨论了现代主义艺术的一个典型特征,那就是对传统的拒斥和对写实风格的颠覆。所谓艺术的“非人化”就是不再呈现人们所熟悉的世界,而是表征了一个充满了奇思异想的艺术世界,抽象性、平面化等必然成为现代主义艺术的主流倾向。奥尔特加认为,现代主义艺术家所以热衷于如此之多的新奇表现手法和形象,意在割断人们与日常生活世界的关联,进入一个奇思妙想的世界。所以,现代主义的艺术风格迥异于此前的任何艺术风格,对大众来说注定是难以理解和不流行的。奥尔特加从哲学的高度概括出现代主义艺术的七个典型特征,其中“非人化”是最重要的特征,它决定了其他诸多特征。

---

\* 本文原载奥尔特加:《艺术的非人化即小说札记》,译自贝特编:《文评精粹》,哈克特布里斯乔瓦诺维奇出版社1970年版。——译注

\*\* 周宪,南京大学艺术研究院教授。

## 一、新艺术无法通俗

一切现代艺术都是不可能通俗的,这决非偶然,而是不可避免和注定如此。

据说,艺术风格中的后来者总要经过一个遭受冷遇的阶段。这使我想到了雨果<sup>①</sup>的戏剧《欧那尼》曾引发过的一场“论战”,以及其他一些涉及到浪漫主义问世的论证。然而,今日艺术的不可通俗性却是另一种类型。我们必须在不通俗的东西和无法通俗的东西之间找到一种差异。一种新风格经过一段时间之后便获得了流行普及,这是不通俗,却不是无法通俗。尽管浪漫主义常被引证为例子,但浪漫主义作为一种社会学现象,它的出现的确与现在的艺术情境完全不同。浪漫主义很快地赢得了旧的古典艺术从不能吸引的“民众”……

另一方面,现代艺术总有一个与之相对立的大众,因而它本质上是无法通俗的,更进一步讲,它是反通俗的。任何现代艺术作品都自发地对一般大众造成了某种好奇的效果。它把大众分为两部分:一是小部分热衷于现代艺术的人,二是绝大多数对它抱有敌意的大众。因此,艺术作品起着社会催化剂的作用,把无形的人们分为两个不同的阶层。

是什么区分性原则导致了这两个彼此敌对的群体呢?每件艺术品都会引起不同的反响,一些人喜欢它,另一些人则讨厌它;某些人非常喜欢,另一些人则不那么喜欢。这类不一致并无什么系统化的特征,它们与原则问题无关。一个人的潜在心理倾向决定了他将站在哪一边。然而,就新艺术而言,分裂却发生在比个人趣味差异更深的层面上。这并不是说多数人不喜欢年轻的艺术而少数人则偏爱它,而是说多数人或大众根本不理解这种艺术。那些出席《欧那尼》演出的老派大人物们完全理解雨果的这出戏剧;确切地说,他们之所以不喜欢这出戏,是因为他们理解它。他们恪守有限的审美规范,因而讨厌这出戏所提出的新的艺术价值。

我以为,“从社会学观点来看”,现代艺术的典型特征是把人们分为两类,一类人理解它,而另一类人则不能。这就意味着,一部分人有某种理解官能而另一部分人则没有,就好像是人类的两种不同变体。新艺术并不像浪漫主义那样是面向一切人的,而是面向有特殊天赋的少数人。这在民众中引起了愤慨……

---

<sup>①</sup> 雨果(Victor Hugo, 1802—1885),法国作家。——译注



## 二、艺术性的艺术

倘使说新艺术无法接近每一个人，那么，这就意味着这种艺术冲动不属于一般人。概括地说，它不是一种为所有人的艺术，而是为了一个特殊阶层，这类人虽不更优秀，却与其他人显而易见地有所不同。

在我们深入讨论之前，有一个要点必须澄清。什么是大多数人所说的审美愉悦？当人们“喜欢”一部艺术作品（如戏剧演出）时，他们内心发生了什么？答案很简单。一个人对某部戏剧向他展示的人类命运感兴趣时，剧中人物的喜怒哀乐完全打动了，以至于他介入其中，就好像它是像在现实生活中发生的事件，所以他便会喜欢这出戏。如果这出戏所创造的想象性人物看起来如同生活中的真人一般，他便认为这部作品“很好”。在诗中，他期望着诗人所表达的人类的激情与痛苦。如果他在绘画中发现自己想见到的男女人物形象时，他就被这幅画所吸引。一幅风景画之所以被认为是“迷人的”，是因为它所描绘的乡村景色足以让人流连忘返……

19世纪的艺术以一种不纯粹的方式进行创作。他们把严格的审美要素减少到最低限度，使其作品几乎完全存在于人类现实的虚构方式之中。在这个意义上说，上个世纪所有常见的艺术都必须被叫作写实的……

然而，在分析本世纪新艺术风格时，我们发现它包含了几个密切相关的倾向。新风格倾向于：(1)将艺术非人化；(2)避免生动的形式；(3)认为艺术品就是艺术品而不是别的什么；(4)把艺术视作游戏和无价值之物；(5)本质上是反讽的；(6)生怕被复制仿造，因而精心加以完成；(7)把艺术当作无超越性结果的事物……

## 三、非人化

这里，不妨把一幅这种新风格的画与1860年的一幅画加以比较。最简便的方式是从画所描绘的对象开始，如一个人、一幢房子或一座山。1860年的画家并不想在画中赋予这些对象更多的东西，这些描绘物象与画外的事物有着相同的形态和氛围。就好像是“有生命的”或“人的”现实的一个部分一样。除此而外，他也许被

博大的审美雄心所感召,然而,我们感兴趣的是他所恪守的这种相似性。人、房子、山在画中很快可以辨识出来,它们是我们的“老朋友”。可是在一幅现代绘画中,我们无法辨识出这些对象。这或许可以假定,现代画家已无法达到这种相似性。不过,1860年的某些绘画作品“粗制滥造”,画中的物象也显然有别于现实中所对应的事物。无论这种差异何在,传统艺术家的迷误都在于指向“人的”对象;他们失落在走向人的对象之途中,正像塞万提斯<sup>①</sup>当年要画家奥瓦内哈<sup>②</sup>启蒙他的公众所说的那样:“这是一只公鸡!”在现代绘画中,却发生了与此完全相反的情况。这并不是说现代画家愚笨,因为他背离了自然事物,不能描绘自然的(自然的=人的)事物,而是说这些偏离直接与导向现实的事物相对立。

现代艺术家不再笨拙地朝向现实世界,而是朝与之相对立的方向行进。他明目张胆地把现实世界变形,打碎人的形态,并使之非人化。我们能同传统绘画中所描绘的事物想象性地交流,许多年轻的英国人可以和乔康达<sup>③</sup>相爱。但是,要与现代绘画所表现的对象交流是不可能的。通过剥夺“生活”现实的外观,现代艺术家摧毁了把我们带回自己日常现实的桥梁和航船,把我们禁锢在一个艰深莫测的世界中,这个世界充满了人的交流所无法想象的事物。现代艺术家迫使我们即兴发明一些交流的新形式,它们全然有别于同事物交流的惯常方式。为了适应他们创作的稀奇古怪的形象,我们必须创造一些前所未闻的方式来理解它。这种以取消自然存在的生活为前提条件的新的生活方式,也就是我们所说的艺术理解和艺术愉悦。并不是说这种生活缺乏感情和激情,而是说这些感情与激情显然属于某种不能覆盖基本人类生活的峰峦山谷的植物区系。在我们时代内倾性的艺术家身上,这些极端事物唤起的是某种派生的激情、特殊的审美情感。<sup>④</sup>

或许可以说,为实现这个结果,必须消解诸多人的形式——人、房屋、山——然后再建构出完全新颖独特的形象。不过,这是不可能的。即使在最抽象的装饰线条中,也会隐含着对某些“自然的”形式的顽固联想。其次,亦即最要紧的一点是,我们之所以说这种艺术是非人的,不只是由于它不包含人的事物,而且是因为它显然是一种非人化(dehumanization)的行为。年轻艺术家逃离了人的世界,与其说他

① 塞万提斯(Miguel de Cervantes, 1547—1616),西班牙小说家。——译注

② 奥瓦内哈,塞万提斯小说《堂吉珂德》中的一个人物,他是一个画家。——译注

③ 达·芬奇所画的《蒙娜丽莎》。——译注

④ “极端主义”(ultraism)是说明这种新感性最合适的称谓。

关心目的地在何处,不如说他更关心从哪走向目的地,亦即彻底摧毁人的外观。这里的问题不是画出什么全然有别于一个人、一幢房屋或一座山峰的东西,而是画出一个根本不像人的人;画出一幢需要展示出变形的房屋;画出一个从通常是山的地方冒出来的圆锥体,就像蛇蜕皮一般地冒出来。对现代艺术家来说,审美的愉悦就来自这种战胜人类事务的胜利。这就是为什么现代艺术家总是不得不通过描绘出被绞死的受难者来彰显胜利。

人们也许认为现实是简单的,但事情远不是那么简单。画出或说出弄不清楚是什么的事物并不困难,画出或说出愚钝而无价值的东西也毫不困难。人们只需要汇集彼此无关的词语,或画出无规律的线条即可。但是,要建构某种不属于“自然”摹本的东西进而把握其本质,这却是一种非凡的技艺,它简直就是天才之所以为天才的前提条件……

#### 四、过去的消极影响

在《现代主题》一书中,我曾经指出,集体鉴赏力的任何变化的最初征兆,往往就出现在艺术和纯科学中,这是因为艺术和纯科学是最自由不拘的活动,很少受制于社会条件。人对生活的态度的根本转变,倾向于在艺术创造和科学理论中寻找最初的表现。这两个领域精妙的创造活动对精神季风的微微拂动异常敏感。在西班牙,我们清晨打开窗户,看看外面烟囱飘出的烟怎样,便弄清今日风向风力如何;与此相仿,为了类似的气象学目标,我们可以研究年轻一代的艺术与科学。

第一步是先描述出新现象,这已在上文中做了讨论。现在,我们要提出的问题是:现代艺术是何种新生活方式的先兆或征兆?要回答这一问题,就需要对影响现代艺术新面貌的原因做出分析。现代艺术为何要非人化?为什么厌弃生动的表现形式?同一切历史现象一样,新艺术是从许多错综纠结的根源中生成出来的,敏锐的洞察力可以发现这些根源。这种考察将是十分严肃的工作,且无懈可击。诚然,别的原因也许存在,但有一个原因是显而易见的,尽管它也许不是决定性的。

我们很少会过分强调艺术的过去始终对艺术未来有所影响。艺术家个人鉴赏力与现存艺术之间的冲突,导致了艺术家心中的某种化学反应。他发现自己并非独自一人面对世界,在他与面前这个世界的关系中,总会以某种艺术传统为中介,

这一中介就像是一个口译者。独创性对以往艺术品的美会引起什么反应呢？这种反应不是肯定便是否定。艺术家要么同过去相一致，并把过去视作自己的遗产，这使他感到一种使之不断完善的召唤力；要么，他会发现自己对以往的、通常被夸耀的艺术有一种自然而然的无穷厌恶。在前一种情况下，艺术家乐于落入传统规范之中并重复其某些神圣的模式；在后一种情况下，他不但会偏离业已确立的传统，而且同样乐于阐明自己的作品，对由来已久的规范提出质疑。

当人们说到过去对现在的影响时，后一种情况很容易被忽视。某个时代的某件艺术品也许是步前代的其他作品之后尘，这是不难发现的。然而，注意到过去的消极影响，以及意识到新风格往往在同传统风格的自觉对抗中产生，却不那么容易。

从浪漫主义到现在，艺术的发展已很难理解了，除非把这种嘲弄性攻击的消极心态看成是审美愉悦的一个因素。波德莱尔<sup>①</sup>之所以会赞美黑色的维纳斯，确切地说是因为古典的维纳斯从来都是白人。从那以后的各种风格包蕴了越来越多的嘲讽和贬斥，直到今天，这种新艺术几乎完全抛弃了旧艺术。其原因不难发现。当一种艺术在没有巨大断裂和历史灾难的条件下追随几百年来持续不断的演变过程时，其结果是继续积累，传统的重负愈来愈阻碍着当下的灵感。或者换一种说法，传统风格的不断积累妨碍了新艺术家与其所处的世界做直接的富有独创性的交流。这就导致以下情况，要么是传统窒息了一切创造力——像埃及、拜占廷或东方国家那样；要么是过去对现在的影响改变了艺术的面貌，在相当长的一段时期内，新艺术一步接一步地摆脱了威胁窒息自己的旧艺术。后者是欧洲的典型情境，它那朝向未来的本能贯穿于整个欧洲历史之中，与东方那不可救药的传统主义形成了鲜明的对照。

我所说的非人化和厌弃生动形式倾向，有很多就是受到对现实之传统解释的颠覆的感召。批判的力度与距离成反比，整个19世纪都可以感到辛辣的嘲讽，那个世纪的进程已隐含了值得注意的与传统风格的对立。另一方面，新的鉴赏力展现出对时空上远离的史前或荒蛮的原始主义艺术不可思议的热情。事实上，那些原始作品中吸引着现代艺术家的东西，完全不是它们的艺术特质，而是不存在的传统。

---

<sup>①</sup> 波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire, 1821—1867)，法国诗人。——译注

倘使我们现在来简略地考虑以下问题：在对过去艺术的攻击中展现何种类型的生活？那么，我们便会看到一个奇怪而又令人不安的事实。攻击以往的一切艺术，这是否意味着转到反对艺术本身呢？假如现在受宠的并不是这样的艺术，那么，确切地说，艺术的目的又是为了什么呢？

那种对纯艺术的热情，难道是掩盖人们腻味和憎恶艺术的面具？但是，这样的事又如何可能呢？憎恶艺术不可能作为一种孤立的现象发展；它与憎恶科学、憎恶国家，总的来说与憎恶整个文明齐头并进。西方现代人怀有一种令人痛心的反对自己历史本质的恶意，这种事可能吗？他感受到了中世纪僧侣厌恶自己职业那样的事吗？中世纪僧侣经过多年宗教修炼后，开始讨厌那些曾塑造他们的生活原则……<sup>①</sup>

## 五、注定反讽

我们已经看到，就其最一般的方面而言，新的艺术风格特征在于排除人的所有因素，只保留纯粹的艺术因素，这似乎暴露出对艺术的巨大热情。然而，当我们环绕这种现象从另一个视角来审视时，便会瞥见腻味或鄙夷那从未料想到的扭曲面目。某种矛盾是显而易见的，不过还必须加以强调。这个矛盾鲜明地揭示了现代艺术含混不清的本性，这丝毫不使我们感到惊奇，因为含混一直是近年来的种种重要问题……

艺术退却到自身的最初结果是禁止一切情感(pathos)。负载着“人性”的艺术已变得和生活一样沉重。这是一件极其严肃和神圣的事。在叔本华<sup>②</sup>和瓦格纳<sup>③</sup>那里，艺术总是怀着拯救人类的博大雄心。因此，现代灵感毫无例外是滑稽的，这的确是一个令人奇怪的现象。这种滑稽也许多少有点经过了提炼，从公开的丑角到轻微嘲讽无奇不有，但不管什么方式，滑稽总在那儿。这不并不是说作品的内容是喜

① 分析一下昨天的艺术消极影响今天艺术的心理机制是很有趣的。有一个东西是显而易见的，那就是厌倦。某种风格的简单重复有一种钝化和使人厌烦的效果。在《艺术史原理》(London, 1932)中，沃尔夫林提到厌烦的作用，它再次激发了艺术，并驱使它创造出新形式。同样的原理也可用于文学。

② 叔本华(Arthur Schopenhauer, 1788—1860)，德国哲学家。——译注

③ 瓦格纳(Wilhelm Richard Wagner, 1813—1883)，德国音乐家。——译注

剧性的——如果这样也就重回“人的”风格模式或类型——而是说，无论内容是什么，艺术本身就是一种戏谑嘲弄。寻找作为虚构的虚构——我们已经指出，现代艺术就是这么干的——是一个无法实施的主张，除非毫无诚意地开玩笑。现代艺术所以被欣赏，恰恰是由于它被视为一场闹剧。正是这种特质，所以较少超前趣味的人是无法理解年轻人的作品的。在这些人看来，现代绘画和音乐完全是一场“闹剧”（就这个词的贬义而言），他们决不相信成为一场闹剧的东西仍保持着艺术的使命和德行。如果现代艺术家想得到以往“严肃”艺术家同样的地位，如果立体主义画家期待着得到米开朗基罗那样庄重的而非宗教上的地位，那么，艺术就会是一场贬义上的“闹剧”。然而，现代艺术家所做的一切不过是邀请我们观看实属一场玩笑的艺术片断，它本质上是对艺术自身的戏弄，因为这正是现代灵感的滑稽性质所要表达的东西。新艺术并不是嘲弄其他人或事，没有受害者就没有喜剧，它要嘲弄的正是艺术自身。

人们为何对这一点感到愤慨呢？艺术从未在这样的嘲弄中如此鲜明地展示自身的神秘禀赋。正是由于这一自我毁灭的姿态，艺术才仍旧是艺术，艺术的自我否定不可思议地使之得以保存并取得胜利。

我很怀疑，那些没有反讽冲动的诗歌、绘画或乐曲，是否能给我们时代的任何年轻人留下深刻印象……

确实，无可避免的反讽冲动把某种单调乏味传给了现代艺术，它必然在考验人们的耐心。然而，腻味与热情之间的矛盾似乎已经解决。首要的是通过作为严肃事务的艺术来唤起，其次才是寻找艺术作为一场闹剧和嘲笑一切（包括艺术自己）的胜利。这种闹剧和嘲笑如同在多面镜子构成的系统中所看到的那样，没有最终的形态，不停地彼此映现，一切都最终被嘲弄，并展示为纯粹的意象。

## 六、艺术是件微不足道的事

（整个 19 世纪）艺术之所以重要是因为如下两个原因：探讨人性最深层的问题，作为一种重要的人类追求，艺术由此得到了自身的确证和尊严。伟大的诗人或音乐天才在大众面前显出庄严的神态，一副预言家和宗教奠基人的模样，一种对世界现状负有责任的政治家的威严姿态，这是引人注目的现象。

我怀疑,今天如果艺术家被委以如此重大的使命,被迫在自己的作品中探讨这些问题,那他一定会很吃惊。在他看来,艺术王国只在这样的地方出现,那儿的氛围使人感到各种东西摆脱了规矩的镣铐,稀奇古怪地跳跃起来。在这种踮着脚尖旋转中,艺术家发现了使艺术女神存在的最佳理由。如果艺术要拯救人,那就只能通过把人从生活的严肃性中解救出来,使他回到意想不到的幼稚状态。艺术的象征又一次在伟大潘神<sup>①</sup>的魔笛中见到,这支魔笛使小山羊在林边蹦蹦跳跳。

现代艺术是把年轻的生命输入古老世界的某种尝试,这么来解释也就可以理解现代艺术了。要解释其他风格,就必须联系到戏剧性的社会运动或政治运动,或联系到深邃的宗教和哲学思潮。新风格只要求与体育游戏的胜利联系起来,因为他们同宗同源……

现代艺术的所有特征可以概括为一个,即它宣称自己是多么的不重要,然而,这个特征反过来表明,艺术在人类活动和兴趣的层次系统中业已改变了自己的地位。这些人类活动和兴趣可以借助一系列的向心循环来说明,这种循环的半径丈量着偏离生活轴心的动态距离,而在轴心处则运行着人的最高意愿。人类的所有事务——不论是有关生活的还是有关文化的——都在环绕这系统砰砰跳动的中心的若干轨道上运行。艺术像科学和政治一样,往往是非常接近这个热情的轴心(亦即我们的脊梁),然而现在它已向外圈移动。虽然艺术并未丧失自身的属性,但它已经变得不那么重要了。

趋向于纯艺术的潮流,并不像人们通常所想的那样暴露出妄自尊大,而是显示出质朴谦逊。摆脱了人类感情的艺术是一件微不足道的事——艺术恰恰不再有其他虚饰了……

---

<sup>①</sup> 潘神(Pan),希腊神话中专司羊群和牧羊人的神。——译注

## 艺术与大革命\*

[法]福西永 著 张驭茜\*\* 译



福西永(Henri Focillon, 1881—1943),法国艺术史家。自幼受到父亲的影响进入艺术圈,在罗丹等艺术大师的熏陶中成长。毕业于巴黎高师,曾任里昂美术馆馆长,并且担任里昂大学、索邦大学、法兰西公学艺术史教授。二战期间流亡美国,任教于耶鲁大学。福西永以研究中世纪艺术见长,著有《罗马雕塑艺术》、《西方艺术》(2卷本)等。同时他对艺术理论也颇有研究,著有《形式的生命》等。

福西永以探究艺术形式而著称,在这篇论文中,他着重讨论了法国革命对艺术的影响。他认为,法国大革命深刻地改变了人的情感、趣味、道德和生活方式,虽然并没有改变所有艺术,但却通过一些伟大的艺术家和建造师,重新塑造了法国及其艺术。福西永着重分析了画家大卫和一些建造师,指出了法国大革命所塑造的独特的朴实风格,它与此前的艺术截然不同,它是某种法兰西特质的呈现。它充满了英雄气概,形成新的艺术经典。福西永的结论是:“道德进入街道,颠覆王权,向人民训话。”“革命艺术之伟大在于一个时代和其声震远方的回声的力量之伟大。”

形形色色的革命并不一定能创造出它们自己的艺术。革命作用于国家政体,

\* 本文译自法文版《法国和国外哲学杂志》1939年第12期。——译注

\*\* 张驭茜,南京大学文学院博士生。



改变生活风格,确定一种基调,但运用的依旧是以前的形式,因为革命很少出现断裂的情况。革命的伟大不在于突发性和彻底性的颠覆,而在于对一段酝酿革命的过去的实现。它们是狂热的继承者。在政治和道德秩序中,没有数百年的既往史,如何去理解法国大革命呢?不通过前几代人的努力,又怎样去解释法国大革命呢?在赋予它们以形式并诉诸行动之前,会有某种类似于精神劳作的东西,长期地针对内心之思进行实验。这些运动在精神上的意义是,它们以一种毫不妥协的纯粹来阐明某些一直含糊不清的定义。但是这些明确的要点不是从实验室中得来,而是都围绕在这些运动周围。革命沉浸在混乱的人群之中,在前人与后来者之中。它们是现实性彻底而富有活力的表现,并与其他的时间形态相抗争。

自12世纪以降,法国的每一次革命都是一种对秩序的追求,是从广义上定义人类的尝试。我们所说的这个词——大革命(*la Révolution*),它补全或吸纳了所有的革命,它为现代世界提供了规则,并制定了自由的原则。米什莱<sup>①</sup>说,仅就其精神而言,法兰西就得到了自我实现。它一下子就恢复了建设性的力量,并切实地活在其伟大的人类使命之中。由法兰西坚韧的特质在风暴中心所建立起来的国家政体、那些迎战于涡流中心的卓越竞技者以及那些为保卫祖国和律法所应支持的抗争,它们不是某个党派的年鉴和先驱,而是传统的宝藏所渴慕的。大革命拥有普遍的意义。基于它,这一非凡的时代坐标在我们历史生活的深处延续。从大革命的顶峰,人们凝视自由人的命运。

大革命的政治历史没能让我们了解它的全部。诚然,正是在新的公共秩序中产生了重要的事物、形成了伟大的斗争。但大革命把人视为一个包含人的情感、本能、鉴赏力、道德、生活方式、说话方式和喜好方式的整体。它创造了一种道德生活,激活了一种诗学,传播了一种艺术。为了承载激情的能量,大革命拥有了它自己的语言。它具有可塑的形式和崇高的形象——这些不但是其梦想的装饰,还是其激情的养料和善的典范。从大革命的内部喷涌出簇拥着共和国欢乐和忧愁的不可磨灭的歌。因此革命艺术之伟大在于一个时代和其声震远方的回声的力量之伟大。

---

<sup>①</sup> 于勒·米什莱(Jules Michelet, 1798—1874),法国史学家。——译注

大革命没有创造与其相关的所有艺术形式，也没让这些艺术形式突然涌现于巴黎街头。正如它不是由“网球场誓言”<sup>①</sup>的新近法学家智囊团所提出的那样，它没有构想和强加某种由必要性而产生的美学。受惠于为它在一切领域做足准备的伟大世纪，换言之，在我国的其他形式的艺术中，大革命——法兰西历史之女——运用武力表达了某些基本诉求。可能我们需要通过雅致、价值和美来反思那个被普遍采纳了的关于法兰西特质的定义。确实，我们自身的这一方面与大师们在才智和品味上最微妙的德性相关。然而，法兰西是萨里克的法兰克人<sup>②</sup>的国家。在法兰西，一直存在能够扩充和提升它的力量，总有一些异常坚韧的人在艰难的道路上寻求生活的意义，直到遁世(renoncement)，直到绝对。在亲切的表面下，甚至在宏伟与享乐的气氛之中，人们同样有能力思忖我国那贯穿于时间的深厚特质是否就在那里。一个又一个世纪，我们获得了大量不容置疑的例证，从西多修道会<sup>③</sup>修士到冉森教<sup>④</sup>教徒，再到雅各宾党人，直至19世纪的混战。

---

① 1774年路易十六继位之后，法国时常发生饥荒，统治阶级挥霍无度，法国国库空虚，不得已召开三级会议试图向第三等级的人征税，而这一等级中的资产阶级则希望以此为契机改变自己政治上无权的现状。由于各为自己谋利，这次会议以失败告终并被迫中止。在群众革命热情鼓舞下，第三等级决定自行开会，并宣称他们是“全体国民的使者”，他们的会议是“国民会议”，如遭强行解散，即停止交纳任何捐税。路易十六封锁了会场。1789年6月20日，第三等级在凡尔赛附近找到了一个室内网球场，举行了集会。在众多市民的围观下，他们庄严宣誓：“不制定和通过宪法，决不解散！”被称为“网球场誓言”，在法国大革命之后曾为纪念这一推动法国资产阶级革命的集会发行纪念币，这一宣言也被视为法国大革命的序曲。大卫(Jacques-Louis David, 1748—1825)曾根据这一运动绘制《网球场的誓言》(未完成)。

② 法兰克人是日耳曼人最强大的一支部落，3世纪南迁入高卢(今法国南部)东北，定居于莱茵河下游地区，法兰克人主要由萨利克与里普阿尔两大部族构成，彼时处于原始氏族部落社会阶段。伴随罗马帝国的衰落，法兰克人逐步占领高卢东北部。481年，克洛维继承萨利克部族首领后，开始向高卢其他地区扩张，消灭法兰克其他部族势力，并于486年击溃西罗马帝国在高卢地区的残余势力，占领高卢大部分地区建立墨洛温王朝，以巴黎为首都，在之后的30年中不断扩张，成为了西欧最强大的国家。福西永在这里讲法兰西称为萨利克法兰克人的国家有其历史原因。——译注

③ 天主教隐修会，又被译为西都会。1098年由法国人罗贝尔(Saint Robert, 1028—?)在法国东部勃艮第第戎附近的西多(Citeaux)城创建。因其会服为白色，所以西多修道会修士又被称为白衣修士。他们奉行全守圣本笃会的规矩，推行静默等隐修制度。主张过更宁静、更简朴、更符合圣本笃会规的精神生活，极重视聚居生活中的兄弟友爱。——译注

④ 冉森教派，又译为詹森教派，由荷兰神学家C. O. 冉森(C. O. Jansen, 1585—1638)创始而得名。是于17世纪上半叶出现在法国并在17、18世纪流行于欧洲各国(主要是法国和荷兰)的基督教教派，属于异端派别。冉森教派的思想在法国尤其是修道院中十分流行，并展开了一种极端严格的、强调人性败坏与恩宠力量的改革运动。——译注

克吕尼<sup>①</sup>的富足，它那东方的、罗马的奢华，还有它那为讲究的礼拜仪式而设计的巨大教堂。西多城的僧侣转而修建谷仓式的朴实无华的教堂，然而，通过这些教堂未加修饰的风格，同样表现了一种完美优雅，不单单是在它们用玻璃花和纯无色的铅装饰彩绘玻璃窗上，不单单是在用朴素的几何图形切割或点缀质朴的水滴形的柱头上，这种完美优雅还体现在其建筑设计当中，主体、墙面都体现着质朴的伟大。通过各种各样的方式，在卓越的艺术大师们那里，即在那些运用紧绷的几乎线性的如同铜版画上书写或镌刻的教堂建筑师那里，和那些绘制一种使用一系列两个色调的有浮雕感的黑白单色画的画家那里，就没有类似于锡耶纳<sup>②</sup>色彩柔和、弗拉芒<sup>③</sup>色彩鲜明的东西么？之后，在文艺复兴时期，新教诗人用一种朴素的雅致，在生硬棱边的、朴实无华的艺术中保持并凝聚着情感的力量。教义的论战更为这些教派提供了自我表现和自我反省的机会，在我看来，这提供了确立形式的机会。在陷入宗教仪式和狂热冉森派教徒的狂热之前，毫无疑问，这不可避免地表现出的冉森教的庄严素朴，它甚至在路易十四的太阳王时代闪耀，相较神秘的、隐蔽的、炙热的法兰西特质，神学地位的差异性更少。

火焰没有在 18 世纪熄灭么？我们看不到任何被抛弃的生活乐趣么？最初，女

- 
- ① 克吕尼位于法国勃艮第地区，因克吕尼改革运动而闻名，这次天主教内部的重大改革运动发生于 10 世纪末至 11 世纪，因以法国克吕尼修道院为中心，故名。克吕尼修道院倡导改革，主张实行严格的禁欲主义，教士必须过集体生活，不得婚娶，防止教会资产私有化，禁止买卖圣职，反对世俗统治者任命主教。之后，该运动的领导者希尔德布兰德(Hildbrand)成为教皇，即格列高利七世，正式将天主教神职人员的独身制定为教规，宣扬教权至上，公开干预政治，与世俗君主争夺权力。尽管克吕尼修道院的信条是过节俭的生活，但在其大教堂中所放置的是纯银烛台和用珍贵宝石装饰的金酒杯。教士们的食物也不仅限于传统的粥、汤。相较于几乎同时的西多修道士来说，他们的生活显然奢华许多。——译注
- ② 锡耶纳城位于意大利中部，邻近佛罗伦萨，在 14 世纪兴起了可与佛罗伦萨画派分庭抗礼的锡耶纳画派。这一画派的奠基人为杜乔·迪博宁塞纳(Duccio di Buoninsegna, 1255—1319)，其风格重视抒情，人物形象秀丽多姿，用色精细，奠定了锡耶纳画派的特色。主要代表人物有 S. 马丁尼(Simone Martini, 1280—1344)，代表作为《受胎告知》；P. 洛伦泽蒂(Pietro Lorenzetti, ?—1348)；A. 洛伦泽蒂(Ambrogio Lorenzetti, ?—1348)，代表作为《好政府与坏政府》。该画派在 15 世纪随锡耶纳城的衰落而日渐衰微。——译注
- ③ 弗拉芒画派原属于尼德兰画派的一个分支，17 世纪以前的前期弗拉芒画派的代表是发明欧洲油画的扬·凡·埃克。17 世纪以后的后期弗拉芒画派的代表是鲁本斯。在欧洲文艺复兴时期扬·凡·埃克的油画影响了意大利原来的胶粉画，但是意大利文艺复兴的后期巴洛克画派又反过来影响了比利时，形成了后期弗拉芒画派的风格。因此弗拉芒画派的艺术特点在前期物体是平光稍有明暗，愈往后景愈暗，笔法是很薄的。后期由于受巴洛克影响明暗强烈，色彩辉煌，形态和构图的运动感很强。弗拉芒画派创作题材也不同于意大利文艺复兴时期的以宗教为题材表现人文主义思想和巨幅构图，他们多取材于现实生活，包括肖像静物、风景画在内。

人们所带来的幻想和率性,为我们展示了她的优雅、灵巧和魅力。生存是幸福的,这样的观点是人们能够在旧政体末期表现和拥有的,它依旧操控着我们对整个世纪的解释,它使我们保持清醒,它是永恒的遗产,是两种带着我们种族底蕴的力量——对素朴的怀念和对人类伟大的迫切渴求。事实上,这两种力量显露在批评的论辩中。毋庸置疑,它们更真实地体现在狄德罗美学当中。其中并不包含狄德罗对“主体”、“感性的和道德的”绘画的见解,我所说的,是他对普桑<sup>①</sup>的惋惜:普桑被他视为凝炼风格、提升基调的典范。18世纪是在关于鲁本斯<sup>②</sup>和普桑风格那令人难忘的争论中开启的,从那时起,这场争论就发挥着其历史价值,而这两种绘画方式,恰好是法兰西特质的两个方面。

狄德罗的强烈惋惜吸引了易受影响的阐释者。他们的艺术进入大革命,并从中获得了另一种力量。我们在这一时期重逢了更为美丽的素朴。在全新的形式下,这无疑是最意味深长的、最动人的时代之一,它是对紧张的、朴实的、坚韧的、伟大的周期性回归。毫无疑问,不能说它在抽象美学的边界上回应了某些狂热者的理论愿望,而应说它回应了法兰西特质的深沉呼唤。在时间风暴向它投入闪光和火焰的时候,这素朴增强了生活的活力,涌现出了一批伟大的作品。这种在形式诗学和行动诗学间的一致是非凡的。如果没有大革命,可能18世纪末素朴的艺术会受到大众审美的推崇。1785年《荷拉斯兄弟之誓》的成功让我们如是认为。然而被投入到风暴之中,“生活”在学院与沙龙之外,它获得了更强的说服力。根据历史规律,它为公众所认可。

大革命艺术的规则,是对前人的模仿。它的基调、热情,是短暂的强烈灵感。尽管这两个原则似乎是相悖的。我们首先注意到:对前人的模仿是深刻的法国式的,因为除非我们从未转向一种纯粹的方式,否则我们对中世纪以来的每一个伟大的艺术时期的情结都或多或少指向活力和纯粹。这一理念统治着文艺复兴,统治着我们的17世纪。但是它从未仅求助于一个古代文化,从未用同样的眼光去审视。

---

① 尼古拉斯·普桑(Nicolas Poussin, 1594—1665),17世纪法国巴洛克时期重要画家,也是17世纪法国古典主义绘画的奠基人。作品大多取材于神话、历史和宗教故事,绘画力求严格的素描和完美的构图,构思严肃而富于哲理。代表作为《阿卡迪亚的牧人》。——译注

② 彼得·保罗·鲁本斯(Peter Paul Rubens, 1577—1640),佛兰德斯著名画家,他将文艺复兴的美术技巧及人文主义思想与佛兰德斯的民族艺术传统结合起来形成一种气势宏伟、色彩丰富、运动感强的独特风格,并成为巴洛克画派早期的代表人物。代表作为《抢夺留希波斯的女儿们》。——译注

我们精神的每一个阶段都能够投射于古老的地中海源头当中……是其自身忧虑和梦想的混合。如是，人们便能书写这历史：一个有关这些古代的相继状况的历史，贯穿中世纪和现代的，如同一系列半真实神话的历史。模仿的优势不在于其不可能的文学性，而在于一种强有力的妥协，必然与历史生活的妥协。

从希腊和罗马那里，大革命所理解和钟爱的形象，与16世纪的人和路易十四的同代人所想象的形象几乎没什么共同特征。不仅是在意大利的开放式挖掘中，还有尤其是在维苏威、赫库兰尼姆和庞贝，<sup>①</sup>多亏了一位农民的幸运铲，<sup>②</sup>这让人们于1743年重新发现了古希腊和古罗马，它们为大革命提供了新的典范，使大革命充分认识了古代生活的装饰。大革命之前的及伴随着它的艺术，在地中海的过往中选取了最适于其特质的时代和地点——斯巴达和罗马共和国。人们很清楚我们是如何从维昂<sup>③</sup>那亲切的、富有象征性的、与路易十六风格同时期的(绘画)，和维吉·勒布兰夫人<sup>④</sup>的《“希腊式”晚餐》(Souper “à la grecque”)过渡到一个更讲究色调、讲究英雄生活的基调的(绘画)。然而，讲求心灵伟大的学派对普鲁塔克<sup>⑤</sup>的释读歌颂的是公民道德。画家和雕刻家们在多少个世纪维护外省资产阶级道德之后，复活了对简洁明了的强调、非凡牺牲的崇高、古老且无饰的裸露。

望着由建筑师勒杜<sup>⑥</sup>所建的巴黎关卡上余留的旗帜，人们对这一内在压力有着

① 赫库兰尼姆城(Herculaneum)与庞贝城(Pompeii)，意大利古城，相距约8公里，位于维苏威火山西麓，临那不勒斯湾。79年，两城与斯塔比亚城一起为维苏威火山大喷发所淹没。于1709年被发现，1738年采用开放式挖掘，1828年开始进行水平挖掘。——译注

② 1709年，一群工匠在离那不勒斯不远处打造一口水井时挖出不少精心雕刻过的大理石块，不久，有人挖出一块刻有“庞贝”字样的石头，人们才发觉这里就是被掩埋了的罗马古城——庞贝城。随后，不远处的赫库兰尼姆城也被发现。——译注

③ 大卫的老师，他曾跟随维昂到罗马深造。——译注

④ 维吉·勒布兰夫人(Madame Vigée Lebrun, 1755—1842)，出嫁之前名字为伊丽莎白·路易斯·维瑞，著名肖像画家巴斯特·维瑞的女儿。为当时位数较少的女性画家中最著名的一位，她的肖像画致力于人物的外形特征、人物性格的刻画，女性画家特有的细腻、精致、优雅和丰富的情感在画作中流露。代表作有《维吉·勒布兰夫人和女儿》及大量自画像。——译注

⑤ 普鲁塔克(Πλούταρχος, 约46—120)，罗马帝国时代的希腊作家，以《比较列传》(βίοι παράλληλοι, 又名《希腊罗马名人传》或《希腊罗马英豪列传》)闻名后世，其作品在文艺复兴时期大受欢迎。——译注

⑥ 克劳德·尼古拉·勒杜(Claude Nicolas Ledoux, 1736—1806)，法国18世纪卓越的建筑师、城市规划家。其作品特征有着对空墙壁和死窗户的偏爱，并从石棺中寻找灵感。他运用颠倒古典题材和正常结构关系的手法，或混合古典部件的方式得到新颖的构图，开创了“会说话的建筑”的先例，并提出建筑多少应该具有象征性：“一座大厦的屏边并不是从功能而来的某种结果，而是运用概念在设计中有意识地表现功能。”这也许可以称之为早期的概念设计的萌芽。——译注

强烈的感受。大革命的先驱们就如同身后的柱廊，为他们打开了前景。简洁而坚固的柱体(masses)，鲜有装饰的几何立体，这些使得勒杜的作品看起来既是偏远民族的遗迹，又是一种未来艺术的信号器(les annonciatrices d'un art futur)。今天，我们的那些由创新者设计的建筑物，在最具苦行主义的形式中，似乎来自这些比19世纪末的大胆折中主义更接近我们的(典范)。运用一种纯现代技术，奥古斯特·佩雷<sup>①</sup>很可能是一位大革命建筑家，我认为他以最具权威也最有才华的方式贴近一个时代的理念——然而在这个时代几乎没有时间进行建造。谈起勒杜，我们必须向自己提供能够更好地划分现代大师的同一套措辞。在这一线性严密及适宜分量的表面下，赤裸的抗拒通过作为范例的纯粹来定义这种伟大而枯燥的使命感，这种纯粹，启发并折磨着大革命中的人们。毫无疑问，这一艺术的基本元素如围墙的美，它像法律及其责罚一样直上直下。它定义了一个建筑流派，我们所能设想的只有能容纳城邦所有公民的无边的范围、戏院、圆形剧场、图书馆、公民圣堂。在这之后的时期中，人们的视野是狭隘的，通过嘲弄狂妄自大和为伟大而疯狂的人来呼唤它们。从一个新的人性维度来比较这些草稿，比较这种对岩石的强烈反感和对矫饰的洛可可风格的赞同，这些外观：翘曲的、像五斗橱的鼓形的、竖立的火焰的、有徽章和卷轴纹饰的、有拥挤的人群的，你们能感觉到所有将历史生活的两个时期截然分开的东西，还有两种思考的模式。

然而这种方向如此明确的反应是先于大革命产生的，它由紧急状况所支配，只留下了对新城邦的构想，甚至没有为新城邦的构建奠定基础，为世界建设一个新的秩序，换言之，它没有建造建筑物。它最为庄严的理念汇集于为其他功用所建的宽敞大厅、网球场、骑马路，仿佛其作品的雄伟超越了一切可能的建筑，或更因为它致力于在死亡的严酷中出其不意地生存。科尔得利俱乐部<sup>②</sup>和雅各宾俱乐部设于改作他用的教堂内。然而遵照这些原则且根据古罗马典范，从(罗马)共和国时期的古建筑中汲取灵感，通过意大利雕刻家皮拉内西<sup>③</sup>在光与影的过度交替中展现，大

---

① 奥古斯特·佩雷(Auguste Perret, 1874—1954)，19世纪末、20世纪初法国重要建筑师，其职业生涯一直与钢筋混凝土框架的制造技术联系在一起。将原本普通和工业化的材料改造成为艺术化表达的材料，并通过其中晚作品将建筑材料、解构与古典主义思想凝结在一起，并与其他艺术家合作实现了钢筋混凝土框架与法兰西特质与历史的连接，主要作品有巴黎富兰克林路25号公寓、香榭丽舍剧院、兰希圣母教堂。——译注

② 科尔得利俱乐部(Cordeliers)，法国大革命时期由马拉等人在巴黎科尔得利修道院建立的政治组织。

③ 皮拉内西(Giovanni Battista Piranesi, 1720—1778)，意大利雕塑家、建筑家。——译注

革命的人们搭建了从联盟节日到上帝节日的布景。这是行动的全新表现，这是全体公民都参与其中的艺术，人群是它的基本元素，人群有序地列队，护送着旗帜，跟随着人民领袖。人们唱着赞歌在罗马的风景——战神广场中游行，在这宽阔的广场上，木材和帆布搭起的建筑物以一种可笑的庄严模仿砖石的坚固和时间的沉重。祭奠仪式在共和国欢愉的节日和大革命祭礼的节日之间交替举行。生死之间的一切伟大都被集体灵魂所颂扬，借由他们的赞歌，高塞克<sup>①</sup>和梅于勒<sup>②</sup>为集体灵魂插上翅膀。那被撕裂的一致性通过人民大众在这非凡而真实的诗学中复得、修整。

审视这些大规模运动，身着先驱者之衣，在作品中赞扬新法兰西大事记和英雄的人，正是画家雅克·路易·大卫。他的人生有助于理解一种艺术怎样才能伴着强烈的真实立足于直接的现实，这种艺术的典范可以在很久以前找到。这是一位画家的独特冒险，即重生(renître)其理想的共和国，坚持其布鲁图<sup>③</sup>和克拉克斯兄弟<sup>④</sup>的复兴。优雅的赫拉德·德韦昂与其竞争者(历史学家、理论家温克尔曼的考古学的古老)迥然异趣。至于折中的学院派，巴洛克艺术至高无上且迷人的形式与新古典主义之间的抗争首先发生在大卫自己身上，他时而忠于他早期的导师，时而则遵循新近的竞赛桂冠得主。在意大利，他发现了新的形式，这一形式相较于延伸至18世纪艺术并得到强烈赞同的古风启示更为素朴。在朋友佩隆<sup>⑤</sup>和卡特迈尔·德昆西<sup>⑥</sup>的帮助下，他辨析在罗马的崇高中最符合时代特质及其所有物的表达方

① 弗朗索瓦·约瑟夫·高塞克(François-Joseph Gossec, 1734—1826), 真名为 Gossé, 又译为戈塞克, 生活在法国的比利时作曲家、小提琴演奏家、教育学家。在法国大革命时期被任命为大革命官方作曲家。其作品曾与大卫的画作一起置入到一些大革命重要仪式当中。主要作品有《献给自由神》《共和国的胜利》《七月十四日赞歌》。——译注

② 艾蒂安·尼古拉·梅于勒(Étienne Nicolas Méhul, 1763—1817), 又译艾蒂安·尼古拉斯·梅于尔, 法国作曲家, “法国大革命时期最重要的歌剧作曲家”, 其作品具有英雄性、号召性和群众性的风格。他的钢琴曲作品对贝多芬的创作也造成了一定的影响。代表作有《D大调钢琴奏鸣曲》《出征歌》(又被称为“第二马赛曲”)。——译注

③ 布鲁图(Brutus, 85B. C. - 42B. C.), 于公元前44年策划刺杀凯撒, 之后在雅典组建罗马兵团, 公元前42年攻打罗马, 战败后自杀。——译注

④ 克拉克斯兄弟(Gracques), 指提比略·克拉克斯(Tiberius Sempronius Gracchus, 168B. C. - 133B. C.)和盖约·克拉克斯(Caius Sempronius Gracchus, 154B. C. - 121B. C.), 又译为格拉古兄弟, 为罗马共和国著名政治家、平民派领袖。——译注

⑤ 让·弗朗索瓦·皮埃尔·佩隆(Jean-François Pierre Peyron, 1744—1814), 法国新古典主义画家。——译注

⑥ 卡特迈尔·德昆西(Quatremère de Quincy, 1755—1849), 法国考古学家、哲学家、艺术批评家、政治家, 曾在1816年到1839年间在美术学院(l'Académie des Beaux-Arts)任要职。——译注



式。我们知道,自1785年,他通过《荷拉斯兄弟之誓》为我们提供了这一有关朴实和庄严的著名范例,并得到了整个社会——将被击垮的社会——的赞许。他所构想的作品不是画而是浅浮雕,不是为了观看的欢愉而是为了强烈情感的赞颂。这严肃宗旨武装了他的思想,大卫投身大革命,他把它当作必要的荣耀来迎接,也正是大革命让他感知人与画家。大革命把大理石的英雄投入到生活和行动之中,但他并非想要表现一场他眼中的视觉演出,一部艺术的戏剧作品,而是被认为沉睡在博物馆和书本中的人性。他所画的或他想画的典范、道德进入街道,颠覆王权,向人民训话。他用极尖锐的目光注视生者和死者的面容,被谋杀的勒普勒提耶·圣法拉古;<sup>①</sup>在浴缸中流着血,被谋杀的马拉;<sup>②</sup>为自由而死,年轻的维亚拉(Viala);神气十足、衣着华丽,代表军队职责的米约(Milhaud);拘谨的米歇尔·杰拉德(Michel Gérard)和他的家庭;最后,是这收藏于里昂博物馆的《人民之女》,从利刃和交叉在胸脯上的手臂来看,我们可以把她看作是一个了不起的悍妇、伟大时日的见证者。精神艰难地从这些在其简洁中蕴含如此丰富的篇章中摆脱出来,在那里研究的力量并没有削弱那种与生活关联的剧烈突然性。在可怖的未完成的作品中,网球场宣言的纪念仪式就像是收集砍掉的人头,是对暴力的象征性表现——将画家从他们的范例中救出,使他们遭受放逐或死亡的暴力。对于《萨宾妇女》,也要领会那些重大历史构想,它们将法兰西朴素且重要的时刻搬到了罗马共和国早期。伴着他们同代人的形象和对过往的美好幻想,对一位大师固执的忠诚给我们留下的,更多的是在我们的某个历史篇章中的昙花一现。如果我们仅仅是通过像《马拉凯旋》这样的作品来认识大革命——由布瓦利<sup>③</sup>用简练的比例和简单的语言所绘制,伴随对题材的微妙赞许和工匠的虚饰——那我们也只能通过某个社会新闻爱好者活灵活现的愚钝来理解它。大卫所要体现的是比例、重点和基调的深层契合,直到他那些光着头的和戴头盔的人物,直到这幅《卢森堡花园景色》——他唯一的风景画,一切都献给了某种暴力的人道主义:这是一个透过囚室窗户看世界的囚徒的消遣。

为热月党人所抛弃及罗伯斯皮尔的垮台,都没有摧毁大卫——这位国民公会

① 此处可能是指《刺杀勒普勒提耶·德·圣法拉古》(*L'Assassinat de Le Peletier de Saint-Fargeau*, 1793)。——译注

② 此处指大卫的作品《马拉之死》(*Marrat assassiné*, 1793)。——译注

③ 路易·利奥波德·布瓦利(Louis Léopold Boilly, 1761—1845),法国画家、雕塑家,以展示大革命时期巴黎生活景象而闻名。——译注



的前主席、山岳派成员、三执政官的朋友。他在执政府时期和帝国时期光荣地活着，他的艺术与他相伴。通过门徒，他使整个欧洲折服于铁的秩序，出自他那如修会总院般的工作室的门徒们，带走的不是方法而是理念。波旁王朝复辟时期，他作为弑君者被流放并在流亡中死去，尽管如此大卫依旧只屈从于他所客死的比利时和悼念他的路易十八的法兰西。在一种强大思想的影响下，他特别强调了19世纪的一个方面。这种棱角分明的形式，这些像在浮雕玉石上的凹雕侧面，这史诗般的启发，是它们定义了一个完整的世代。格罗男爵、杰拉德、吉罗杜摆脱了大卫的教训和例子。安格尔自己从大卫的苦行主义中寻找源头。甚至当绘画回到波伦亚传统时，《美杜莎》的绘制者热里科谈起大卫依旧不无崇敬。

正是从相同意义、相同思想中汲取养料，年轻的雅各宾党人在法国王朝复辟和七月王朝时期仍保持着革命的、古典的文化完整性。大革命艺术忠于悲剧和大卫，远远偏离了骑士的、中世纪的浪漫主义。然而，如果政治革命是以不动摇的理想之名而酝酿，那在文学和艺术中的革命则恰恰相反。弑君者的门生占据着保守主义的大本营——法兰西研究院。所有政体的官方人员反对模仿艺术，他们展现的是有关热情及平民演说家要旨的虚空理念及顽强而脆弱的遗存。曾一度连结大革命命运和法兰西命运的紧密和谐似乎被打破了。其他的狂热和兴趣替代了过度的压力，禁欲的18世纪被复活，拿破仑的史诗将埃及、叙利亚、西班牙和俄罗斯都投入到了法兰西艺术之中。阿尔巴尼、温克尔曼和卡特迈尔·德昆西的希腊再也满足不了他了。

此外，在朴素的、敏感的、高雅的、女性的法兰西统治下，内心深思和热情的法兰西并没有消失。除了在像格勒兹<sup>①</sup>和弗拉戈纳尔<sup>②</sup>这样的幸存者那里，除了在雕塑家希纳尔<sup>③</sup>和乌东<sup>④</sup>那里，它在皮埃尔·保罗·普吕东那里是未经雕琢、迷人而崇高的。这并不是说要远离风暴。普吕东感受着公众的激情，体验并分享着革命的

① 让·巴蒂斯特·格勒兹(Jean-Baptiste Greuze, 1725—1805)，法国画家，擅长风俗画与肖像画。代表作有《回眸的少女》《乡村里的订婚》等。——译注

② 让·奥诺雷·弗拉戈纳尔(Jean Honoré Fragonard, 1732—1806)，法国洛可可风格画家，以描绘女性美而闻名，被视为拉开洛可可全盛时期序幕的画家，代表作《秋千》。——译注

③ 约瑟夫·希纳尔(Joseph Chinard, 1756—1813)，法国新古典主义雕刻家。——译注

④ 让·安托万·乌东(Jean-Antoine Houdon, 1741—1828)，法国雕塑家，其观察力极其敏锐并能够捕捉到灵巧的艺术灵感，对瞬间姿态的把握和对头像雕刻的表现手法独树一帜。代表作有《人体解剖像》《睡神》《伏尔泰》等。——译注

狂喜。他不得不逃避。这些磨难，还有在谢尼埃的断头台上死去的优雅的爱奥尼亚特质，在他身上留存。他徘徊在阴影之中，注视着女性那优美的圣洁、温柔的微笑、如花的容颜、童真的可爱，触动如牺牲一般的忧郁。他所画的正直而纯洁的少女们，像是承载着厄瑞克忒翁神庙的顶盖。在悦目的阴影推进中，她们呈现柔和的光芒。但这些阴影，它们本身是否出自柯勒乔<sup>①</sup>和达·芬奇的所有记忆？是不是可以说，通过不由自主的魅力，通过某种无意识的哀伤，她们暗示了光阴的忧郁？普绪喀之夜献给了沉睡与爱情，而不是那被正义女神和上帝的惩罚所追赶的谋杀者消失之夜。<sup>②</sup> 约瑟芬的马勒麦颂之夜<sup>③</sup>不仅为抛弃妻子拉开了序幕，也预示着遗弃被英雄们所舍弃的世纪。这明暗对比，有利于伤感和温情，这些几近全黑的深底色衬托出光线柔和的光芒，不正是这样一个世界：与大卫的世界、将一些笼罩在寒冷之中的北方的日光、地方基调的权威、坚持基座上切割剖面的考究，正相反的世界么？然而，尽管差别很显然不在相似性，而在构想人类的方法中，它的比例、甚至它的类型，我不知这是与哪个难以定义的风格有亲缘关系。普吕东也关注古代源泉，但相较于罗马更关注希腊，甚至当最为苛刻的生活准则呼吁市民们到角斗场、委员会和战场中去时，普吕东审慎自傲的特质让他接近女性，接近她们的优雅和苦恼。因此，大革命中显露了我国的双重特质。人们看到了变成大卫遗产的东西。要认识普吕东的遗产、衡量其影响的范围，读德拉克洛瓦的《日记》就足矣。普吕东把两个世纪相互连接起来。至于大卫的追随者是通过他们的成功获得胜利，他们的命运无疑也是所有革新者们的命运。

但是，大革命不仅产生了人类和理念，或更恰当地说，是把它们带到更高层次的力量和诗学——灵感、忧郁。大革命建立学校，开放博物馆，为人类和世界的认识实现百科全书和塞巴斯蒂昂·梅尔西埃<sup>④</sup>的规划。可能19世纪法国艺术非凡的多样性，片面地珍视那些置于画家目光下的且扩大了波拿巴掠夺的新资源。无疑，18世纪很清楚过往的一切伟大之处，但并不是通过过分的慷慨与融入的自由。在

---

① 柯勒乔(Correggio, 1494—1534), 法文写作 Corrège, 真名安托尼奥·阿莱里, 是16世纪早期的创新派画家, 也是意大利文艺复兴时期最伟大的画家之一, 作为壁画装饰艺术的开拓者, 他创作了大量颇具影响力的圣坛画和小型宗教绘画。——译注

② 此处指普吕东的作品《西风神劫走普绪喀》(*L'Enlèvement de Psyché*, 1808)。——译注

③ 此处指普吕东的作品《约瑟芬皇后》(*L'impératrice Joséphine*, 1805)。——译注

④ 塞巴斯蒂昂·梅尔西埃(Sébastien Mercier, 1740—1814), 法国剧作家、作家、记者、政论家。代表作《巴黎图景》(*Tableau de Paris*, 1781—1788)、《新巴黎》(*Le Nouveau Paris*, 1800)。——译注

创建法兰西建筑博物馆的过程中，亚历山大·勒努尔重回中世纪并将其在与古代的对照中建立起来。在所有领域中，大范围的复兴使人们感受到大革命的努力，因为它源于我们的浪漫主义，定义着趣味、流行、历史研究精神和考古学的方向。巴黎文献学院与大革命传统相关。伟大的改革者们在对时间的认识领域进行革新，正如他们在对城邦的建造中所做的创新一样。

然而他们的目光如此认真地转向过去，体会到成为斯巴达人、伊特鲁利亚人或哥特人的这般需要，难道不出人意料么？他们所生活的特殊年代没有为他们提供足够适宜的机会使他们成为“现代的”么？我试着展示使大卫成为大革命的参与者与见证者的东西，以及大革命如何促使他赋予 20 世纪以前的典范与实例以强有力的现实性和真实性。之后他可能会在天赋、理念和时间中建立更有力的联系，例如在他绘制《1804 年 10 月 5 日军队在五月广场向皇帝宣誓》时。这可以肯定么？我们再一次凝视《马拉之死》，在柔和而密闭的亲近中，他在我们面前，被死亡的孤寂笼罩，手中还捏着夏洛特的申诉书，浴缸像他为逃离生活与不朽而没入一半的坟墓。伴着罪行、牺牲和陵墓的孤寂，大革命就在那里，在它的一切崇高之中。无论是绘制《布瓦希·但格拉画像》的德拉克洛瓦，还是《自由引导人民》的德拉克洛瓦，他始终与自己相似。这些美妙的作品中充满着骚动的喧闹声，把我们带入了它们的漩涡，让绝望的喜悦在我们的血管中奔流。让我们成为了人类——在很多方面软弱的人民——的同伴，我们伴随他并为他而动，然而他们却不知愁为何物。

# 静观艺术品\*

[德]德索 著 杨建国 译



马克斯·德索(Max Dessoir, 1867—1947),德国哲学家、心理学家和美学家,就读于柏林大学和维尔茨堡大学,1897—1933年任柏林大学教授,纳粹上台后被禁止在大学教书。德索创建了《美学与一般艺术科学杂志》,并著有《美学与一般艺术科学》《双重自我》等。

德索提出“一般艺术科学”(allgemeine Kunstwissenschaft)的概念,并将此概念与美学并列。在本文中,德索着重考察了绘画欣赏的基本规律。文章前半部多限于实验心理学的分析,以经验材料和实验为依据。后半部则较多地涉及哲学美学的理论阐发,他着重讨论了两种解释艺术品的的方法。一种是还原到艺术品的语境中去理解艺术品的路径,另一种则是参照风格相近的作品来阐发特定艺术品的路径。尽管德索非常注重相关知识的准备和想象力的作用,但他强调,艺术研究并不是科学研究,艺术体验也有别于科学思考,只有注意到这一区别才能把握艺术品的审美价值。本文结尾时,他特别讨论了艺术欣赏的精神特性——静观(contemplation),并与东方禅宗做了有趣的比较。

解释是哲学必不可少的部分,哲学家有权对审美经验做出解释,不只向别人,

---

\* 英译本根据德索于1947年5月提交的德文原稿译出,刊登于 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6:2 (Dec., 1947), pp. 108—119, 本文根据英译本译出。——译注

也向他自己。哲学之职责就是化杂多为整一，把秩序带入到混乱的经验之中，这也包括审美经验。因此，搞清人们如何观看艺术作品，宽泛地说来也是哲学的任务，具体说来也是一项心理学任务。显而易见，要完成这项任务，有不少困难。例如，儿童观看艺术作品的方式就迥异于成人，而观看者是否训练有素亦大有不同。至于观看的对象，更是在风格、时代、国别上千差万别，最好从一开始就打消一蹴而就的想法。尽管困难重重，人们还是在不断探索这个问题，希望可以得出某些具有一定普遍意义的结论。

1913年，我发表了《关于艺术作品的思考》（“Über das Beschreiben von Bildern”）一文，在其中描述了我与画家、艺术史学家，以及专业人士合作的一些实验。我向参加实验者展示了一些他们并不熟悉的绘画，每幅一秒钟，请他们描述对画的印象；某些特殊情况下，把同一幅画再给他们看一秒钟，以核对他们之前的描述。“看过画面一次，或至多两次之后，所有参加实验的人都觉得自己抓住了画面中的所有主要特征，或者至少说，在这么短的时间内，能抓住的东西都抓住了。参加实验者对画面的整体已有了相当深刻的印象，故而没人觉得自己可能遗漏了什么重要信息。”由此可得出结论：“人们最先观看的是画面整体，其中某些细节可能过目不忘。”“描述越是深入，细节上的出入就越是明显，然而画面的整体印象几乎保持不变。也可以说，即便是最微小的细节也不是孤立出现的，而是出现于所处的环境之中。”就一位对艺术创作颇有经验的成年人而言，观看的自然次序是先整体，后局部，而对整体的印象通常取决于画面内容。“有两三位实验参加者对色调的明暗过渡和反差十分敏感，可即便是他们也希望立即对此做出解释，找出其背后的寓意。”“如果没有丰富的寓意，实验参加者的描述也相当随意而草率。例如，汉斯·托马斯的一幅风景画，<sup>①</sup>尽管天空占据了画面的一半，天空中还有一大块云，依旧没有引起实验参加者的注意。”

对以上结果加以分析，不难得出画面的自然观看顺序。起初，观看者就画面的整体形成一个主观印象，这就有点类似于与某个陌生人初次相遇，在听其音、观其容之前，我们已对他的根本特征（*Wesen*）形成了初步印象，由此采取或热情、或冷漠、或排斥的种种不同态度。艺术专家一眼就能看出艺术作品孰优孰劣，其目光之犀利实在令人叹为观止。他所看到的或许不过是一层遥远的光辉，可他立即就能

<sup>①</sup> 汉斯·托马斯（Hans Thomas, 1839—1924），德国画家。——译注

辨别出艺术家笔下描绘的是凛冽而清澈的冬日天空。或者，他可以立即感受到一股强烈的情感，至于这股情感有何内容，源起于何处，又流向何方，则要过许久才能发现。可情感却是与目光一触即发，决不含糊。接下来，观看者所要做的无非就是令自己最初的情感更清晰、更合情理。因为人们很少面对简单结构(Gebilde)，对比和分析也必不可少。观看者最想知道的是：画面意味着什么。他要从作品中看到现实，表象中看到真实，部分中看到整体。如果他看到人，或人所展示的事件，或人与人之间的关系，反应也最为强烈。对此，一般艺术理论早有详述，我的实验不过是再一次做出证明。仅仅观察各种审美手段并不能洞悉艺术的核心，原则上说，具体作品的具体内容占据着至为重要的位置，因为它是形式的基础。这就有点儿像身心之间的关系，身和心虽然有着本质区别，可一旦离开身，心也就不复存在了。如果说，面对昔日的绘画作品，胸中燃起对历史知识的渴望，就应当从内容开始看起，因为内容立即告诉我们，画面中人物和事件所处的时间和地点。不过，我并不想鼓吹纯粹的历史评判，因为历史评判决不能先于艺术作品，只能是在看了图片之后。

观看者掌握画面内容，记住画面中有些什么。另外两个问题随之而出：观者以什么样的顺序把握画面的各个组成部分？他能达到怎样的精确程度？

首先，对画面中任何形象、事件的感知离不开画面的整体结构和环境，这应当是确凿无疑的。个别极端例子中，画面被误当成现实，我们倒不必为此多操心。更具启发性的是另一种情况，观者可以像阅读文字一样观看画面中所描绘的事件。如果画面中所表现的是传奇故事，就更是如此。在一些荷兰画家，尤其是凡·德哥斯<sup>①</sup>的作品中，观者几乎不由自主从左向右观看，如果反向，从右向左观看，会明显出现理解障碍。这里，我们又发现人的一种自然行为模式。据说，当代阿拉伯人几乎丧失了从二维表征中看出画面的能力。例如，岩画在他们眼中不过是刻在岩壁上的线条和符号。自17世纪以来，荷兰贵族就在自家的会客厅墙上贴上瓷砖，在砖面上绘制各种简明易懂的事件，这些装饰砖要根据画面内容一块块欣赏。70年前，我有幸从一位画家家中的墙面瓷砖上了解到他家的家谱，大约30块瓷砖上画出他家先祖的形象和行迹，以供来客瞻仰。在罗马风格时期和哥特风格时期，画面中的事件根本就是拿来读的。就画布创作而言，这种状况在文艺复兴后期已得到根本

<sup>①</sup> 凡·德哥斯(Hugo van der Goes, 1440—1482)，荷兰画家。——译注

改观,不过,即便在文艺复兴时期,依旧有一些次要艺术形式要求同时观看画面内容和铭文。一块徽章的背面有一个马头,马头下面有一把剑,剑旁边放着一本书。看着这些原本各不相干的形象组合到一起,成为同样重要的符号,实在是一件兴致盎然的事。

情形似乎是这样的:首先是得到总体印象(*Gesamtstimmung*),其中包括某些关键信息,随之而来是获取知识的愿望。毋庸赘言,这里所说的“知识”并非指有形形象和历史信息的知识。如果有谁观看一幅风景画,不过是想知道莱茵河谷中长着什么样的树木,或者观看一幅战争题材画,不过是想搞清100年前战场上使用什么样的武器,那他根本就不是在欣赏艺术。更微妙,也更危险,故而也更需要批驳的是另一种错误看法:艺术作品应唤起身体自然而然的感觉(*Selbstgenuss*)。应当承认,确实有一部分艺术作品要激起某种肢体反应。例如,16世纪的雕塑与之前的作品判然有别,根本区别就在于,人的形象不再是某种精神的载体,开始具有自为的价值,需要欣赏者去亲身感受。然而,在感觉中唯我独尊,在艺术的镜像中顾影自怜,哀怨叹息,任梦境的迷雾遮住观看现实的双眼,任自我膨胀高飞,而不是躬耕于客观现实中,所有这些都绝非健康的倾向,因此它们与真正的艺术无缘。先前,我用到“知识”一词,或许会有人对此提出批评。不过我所说的知识并非命题式的知识,而是对整体结构的即时把握;更进一步说,这是一种接受、一种参与、一种被缚意志(a willingness-to-be-bound)。①如果用“征服”一词来形容对画面内容的感知,会更确切一些。大多数情况下,观者必须采取主动,付出努力,方能把自己引向画面的蕴涵。

观察“征服”的过程,会有以下发现:面对人的形象时,观者的目光首先聚集到画面中人物的头部,大多数情况下,聚集到人物的双眼之上。通常而言,观看艺术作品中的人物与观看现实生活中的人物并没有多大区别。观看者会情不自禁对画面中人物做出美丑之辨,常常会觉得画面中人物与自己某位朋友有几分相似;观者往往会把画面中人物当成真人,有时甚至会觉得不是自己在望着画中人,而是画中人在望着自己。所有这些反应均属自然。不过,在观看三维雕塑时,却出现了一个问题(尽管雕塑比绘画更接近现实)。问题是:观者必须决定,是把形象投影到二维

① 审美客观论(aesthetic objectivism)长期以来都坚持这一观点,海因里希·路特泽勒(Heinrich Lutzeler)在《艺术哲学导论》(*Einführung in die Philosophie der Kunst*)一书中就此做了精彩的论述。

平面上呢,还是从各个角度去观看,仿佛环绕中轴悬挂的一系列图像。根据我的经验,观者如果缺乏经验,往往于二者之中不知该如何取舍。例如,观看14世纪的木雕时,他仿佛在看16世纪的巴洛克雕塑。至于绘画,每每服装描绘得和人物同样精细时,或者服装色彩十分艳丽,喧宾夺主时,就会出现这个问题。以我自己为例,当我观看提香的《自画像》时,就要特别留心,不要为画面中桌布上丰富的光影纷扰了心神;在观看扬·凡·埃克的《持康乃馨的男人》时,<sup>①</sup>目光遍寻画布的每一方寸,注意力却丝毫没有波动。我还记得另一个例子,一幅肖像画,具体名字现在记不起来了,但还记得看那幅画时,目光颇为金黄色的衣领和复杂的花边所吸引,而不仅是画中人那双忧郁的眼睛。

那些含有多个人物的绘画和浮雕会引出这样一个问题:到底发生了什么?如果遵循自然而然的观看过程,那就会发现,我们首先会选出画面中的某些部分,视其为相对独立的单元,最后再把它们融合起来。当然,这一过程无益于艺术作品,因为作品的每一部分都从整体来获取意义。实际上,如果观看者持续关注作品的内容,时间顺序的价值会逐步降低,相应地,整体一部分关系的内在价值会逐步提高。上面所说的程序就如同是在给作品的细节拍照(当然,给作品的细节拍照能满足一些科学研究的需要,不过已超出本文讨论的范畴)。可以说,这样做就如同把几段乐曲从整部作品中抽取出来。观看某些绘画作品时,这样做还勉强说得过去,因为画面中各个人物的重要性并无太大区别,没有谁特别突出。任何一个时代都能见到此类的作品。有意思的是,如果与上述情况截然相反,画面只有一个人物特别突出,压倒其余的一切,上述做法也可以接受。这两种极端之间,我们会发现,画面的组织结构一定会影响到对画面内容的感知。在华托<sup>②</sup>的作品《公园野餐》中,就可以清楚看到内容与结构的相互作用,一旦看出艺术家所描绘的实际事件,就会立即会为画中人物的布局拍手称绝。门采尔<sup>③</sup>在《圆桌》中把画面的主题与构图融为一体,他的做法是把圆桌旁就坐的所有人两两相对,不断在画面中重复同一种关系:一个说,一个听。上面两个例子中,观看者可以毫不费力地同时体会到内容和形式所具有的审美价值,但这样的例子并不多见。既论及此,就不妨提一下画家在表现

① 扬·凡·埃克(Jan van Eyck, 1390—1441),荷兰画家。——译注

② 华托(Jean-Antoine Watteau, 1684—1721),法国画家。——译注

③ 门采尔(Adolpyh Von Menzel, 1815—1905),德国画家。——译注



婴儿耶稣时所遇到的难题。婴儿耶稣细小的身躯是整个故事的核心，当然可以把他放到画面中心，但仅仅这样做还不够，画面的中心必须也是意义的中心。如何才能做到呢？有些画家把婴儿耶稣沐浴于光线之中，令他的形象在神圣之夜的黑暗中跃然而出；有些画家在婴儿耶稣的四周画上许多陪衬形象，如父母、天使、牧童，甚至国王，令婴儿耶稣成为画面的趣味中心。但在真正的杰作上，例如凡·德哥斯在蒙福特教堂圣坛上所画的圣婴图中，占据画面大部分的不是婴儿耶稣，而是身着大红斗篷、双膝跪地的国王。在罗希尔·范德魏登<sup>①</sup>为米德堡教堂圣坛所画的圣婴图中，要耐心寻找才能找出圣婴的形象，不过画面中有三个人物的目光在向下俯视着他。在老彼得·布鲁盖尔<sup>②</sup>的画中，圣婴的形象之小已到令人咂舌的地步。哥达·杰德利卡<sup>③</sup>坚持认为，上述形象虽然在画面中所占比例微小，但只要一与观看者的目光相遇，就立即成为整个画面的意义中心。杰德利卡进一步提出，在布鲁盖尔那个时代，能领悟到圣婴出生之重大意义的人实在是凤毛麟角，布鲁盖尔意识到了这一点，故而他的画更有历史感。

杰德利卡的解释有时过于纤巧复杂，并不是人人都能接受的。可即便如此，他的另一项主张和解释通常没有异议。杰德利卡认为，在布鲁盖尔的画中，画面的物理中心往往并非所描绘的活动的中心。根据杰德利卡，布鲁盖尔的安排是有根据可寻的，它发源于一种直觉，这样的安排可令画面中的故事与形式组织融为一体。因此，这位画家的画法明显不同于意大利文艺复兴画家。对于我们而言，我们的兴趣主要在于，观者是否意识到这两种不同的画面组织结构。在观看拉斐尔的挂壁画《护我羔羊》(*Guard My Lambs*)时，观者应该注意到，耶稣基督的形象并不在构图的正中，而在那群使徒的对面。二者之间又是如何达到均衡的呢？因为那群使徒并非一个整体，他们脸上表情各异，体态也各不相同，故而显得零散破碎。在希罗内利<sup>④</sup>的《牧神》(*Pan*)中，主要形象位于画面中心，不过其色调十分阴郁，观众不会一眼就注意到它。观看这幅画时，观众的目光由画面的浅色区域依次向深色区域过渡，最后才会落到牧神的形象之上。隆格<sup>⑤</sup>的画《妇女和孩子》，以暴雨云为前景，

① 罗希尔·范德魏登(Roger van der Weyden, 1400—1464), 荷兰画家。——译注

② 布鲁盖尔(Pieter Breughel, 1525—1569), 比利时画家。——译注

③ 哥达·杰德利卡(Gotthard Jedlicka, 1899—1965), 瑞士艺术史家。——译注

④ 希罗内利(Luca Signorelli, 1445—1523), 意大利画家。——译注

⑤ 隆格(Philipp Otto Runge, 1777—1810), 德国画家。——译注

前景中一位母亲高举着手中的孩子，仰视的目光中充满爱与敬。这幅画同中世纪的圣母像颇为近似，画面中，一条隐而不见的纵轴把母亲和孩子分开。卡斯帕·大卫·弗里德里希<sup>①</sup>的《孤独的树》中，树位于画面中心，故而以最简洁的方式营造出画面连贯统一的效果。如果重要性相若的几个形象按中轴线排列，它们必会首先引起注意；如果它们被放置在画面的一侧，观者的目光向此侧移动的速度会相当迟缓。上述主张都可以从我的实验中找到证据。

面对构图，观者其实要完成多方面的任务，不仅要确定正确的路径，还要找出为荒蒿掩埋、半隐半现的小道。鲁本斯<sup>②</sup>在他的大幅面作品中加入那么多事物，又消融掉那么多细节，如果观者不是走马观花，仅凭一瞥总体印象就做出评判，而是细细看和慢慢品，他的目光一定会时时停顿。总体而言，在意大利画家的作品中，类似于格式塔的画面整体联系很少中断，明如镜、淡如水是意大利人的风格，画面不同部分间的衔接很少需要观者想象的参与。观者如同静坐剧场之中，看着演员（无论是前景中的主要演员，还是背景中的次要演员）在舞台上表演，自己无需参与其中。也就是说，舞台上的演员不会下到观众席上，也从来没打算这样做。每当可以明显感觉到画家在与自己的主题角力，每当画家加大反差以增强表现效果，每当次要人物和事物的形象模糊不清，每当无须光线的部分完全笼罩于黑暗之中，总而言之，每当画面同普通观众奉为圭臬的意大利文艺复兴绘画艺术有所出入时，画面感受就不会来得那样自然而然，而要下一番功夫。即便假定画面所描绘的主题或事件存在于画面的构图之中，对其的正确理解不仅涉及事实，更涉及艺术自身的内部关系，这也并不能保证观者一定就能揭示出画面的表现和意义、灵魂和精神。此时，我们不禁要问，按照自然而然的感知程式，观者是如何来满足这一要求的呢？

画面中的人物和事件能立即引起观者的兴趣，因为这些形象再现了观者自己的生活。画家笔下的形象越是为人们所熟悉，就越是被视为精神意义的符号。远古形象、异域形象，还有个人色彩过于浓郁的形象都会加重观看者的负担；可与此同时，此类形象又可以把观看者的目光引向深处，去发掘表层之下的富矿。我说会增加负担，并不是说需要某方面的专门知识，需要某方面的事实信息，而是说，对

① 卡斯帕·大卫·弗里德里希(Caspar David Friedrich, 1774—1840),德国画家。——译注

② 鲁本斯(Peter Paul Rubens, 1577—1640),荷兰画家。——译注

于画面内在含义的理解会比较曲折隐晦,不那么简单明了,例如以《圣经》故事为题材的绘画作品。面对此类作品,观者如果不知道画面中故事的寓意,就不能完全感受到作品的表现力。同样,如果观者不了解某个时代,或某位画家的风格特征,也无法同作品做有效的交流沟通。看14世纪的木雕,就要让目光穿过人物的衣装和外表,深入人物的灵魂;在鲁本斯的《最后的审判》中,上帝坐落于上,恶龙盘旋于下,因正直而将上天堂者欢立于右,因邪恶而将下地狱者哀戚于左,这些决不仅仅是画面结构的安排,同时也表达了画家本人的价值判断。如果将丢勒<sup>①</sup>的木刻画同达·芬奇的《最后的晚餐》做一番对比,就会清楚看到,画家下笔的轻重缓急并非仅仅体现于平行和垂直两条轴线上。以丢勒和达芬奇的作品为例,应当注意到,丢勒画中的形象是更加集中,更加生动,更富于张力。如果再看看丢勒于1523年完成的《最后的晚餐》,上述的评价就更为清晰了。在伦勃朗<sup>②</sup>的《门诺神父》(Mennonite Preachers)中,画面中的两个人物出现于具有强烈寓意的框架中,围绕着这两个人物的圆并非仅仅出于画面构图的考虑,而且首先是两心交融、无言自知的表达。

路德维希·里希特<sup>③</sup>曾说,艺术乃是“用心灵之镜反射自然之光”。在风景画领域,这句话显得尤为恰当。面对风景画,只需一眼,观看者就会由衷发出诸如“亮丽”、“沉闷”、“伟大”、“乡愁”之类的感叹。因此,画面中的某个部分或许会随着感受的延长而增加分量,但它从一开始就已披上心灵的色彩,在由静到动、由高度向广延的转换中,这种现象尤为突出。为何这幅画给人亮丽明快的感觉?因为一碧如洗的天空占据了足足半幅画面。为何那幅画给人的感受截然不同?因为山坡上天空阴郁,且只占到画面的四分之一。许多观看者都能理解领悟小幅风景画的艺术性,因为画家所选用的比例令画面与现实判然有别。不过,许多观看者会放任自己的想象,任其越出画面的边界之外。如果观看的是画面本身,边框之外画面就停止了;可有些观看者会运用自己的想象,把画面的边框无限扩大,不妨把他们比作某些小说读者,喜欢在圆满的大结局之后,还去想象主人公如何生活,直至人生最后一刻。

① 丢勒(Albrecht Dürer, 1471—1528),德国画家。——译注

② 伦勃朗(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606—1669),荷兰画家。——译注

③ 里希特(Ludwig Richter, 1803—1884),德国画家。——译注

另一方面，每一幅伟大的绘画作品都会迫使观者超越画作自身，这不是画面现有空间维度的扩展和延伸，而是对画面的超越，跃入精神领域之中。我曾指出，以绘画去再现具有神圣意义的事件，如果画家能用画笔把握住意义至为深邃的一刻，观者很容易就能体会到画面的全部情感色彩，米开朗基罗的《圣母怜子》(Pieta)就是一个突出例证。观看这幅作品时，我们感到真情涌动，思绪纷飞。这是一种复杂的情感，在宗教虔诚和纯艺术美感之间激荡。从其精神价值方面去理解，带有强烈民族特征的艺术作品驱使我们去体验各个民族的精髓，无论它是德国人所说的“精神”(Geist)，或是法国人所说的“精神”(esprit)，或意大利人所说的“慈善”(gentilezza)。许多情况下，历史题材画虽无模特可用，一样可以描绘出事实细节，揭示出历史事件的意义。对于肖像画和风景画画家而言，仅仅做到肖似还远远不够，作品必须能令观者感受到某种气韵，令艺术和现实息息相通，血脉相连，仿佛尚未出世的孪生兄弟。所谓“某种气韵”，也就是创造的伟力，自然由是乎生，艺术由是乎成。当我凝视一位巨匠再现于画布之上的崇山峻岭时，自己也仿佛融入到长林古木、连山绝壑之中，不禁气为之定，神为之闲；随着目光逐渐上移至天之底、峰之巅，又不禁感到神清气爽，似遗世独立，羽化飞升。但这还并非全部。我还必须感到，山非人。山有两极，一极深深扎入大地深处，扎根于翻腾涌动的黑暗力量；另一极高刺青天，悬挂起天国的自由彩旗。惟有此时，艺术感受才算达到其目的。在这最后阶段，包含了艺术感受的一切：初始整体印象、画面内容、色彩和空间的安排、精神的表达。各阶段各就其位，各行其道，互不干扰，就如同一位音乐家，对自己所演奏乐曲的认识一步步加深，直至最后把作品的全部精神内涵都积聚于自己手指之上，再挥洒于弓弦琴键之间。不过，得上天特别恩宠者可向前再多行一步。当然，这样的人向来为数不多。

与按自然顺序来感知艺术紧密相连的是在指导下感知。指导下的感知当然不能打乱感知的自然顺序，或令其受到约束，但仅仅提出此点尚有不足，还必须指出，正因为有了自然感知的规范和参照，指导下的感知才有可能实现。同样，也没有必要特别指出计划周详的艺术教育和指导下的艺术作品感知之间存在着区别。显而易见，艺术教育所要解决的任务要深远得多，如果能循序渐进，步步深入，即可获得健康的发展。毕竟，没有受过专门训练的观众要想真正熟悉大师的作品，还是要求助于专家。在艺术作品面前，普通观众就如同面对琳琅满目的商品的消费者。“很少有消费者能辨清放在面前的究竟是什么，尤其难以辨清商品

的真正可贵之处。通常而言,大多数消费者只能跟随宣传介绍的文字,看到别人想叫他看到的東西。”<sup>①</sup>因此,我们必须搞清楚“宣传介绍的文字”到底说出了哪些特征。

通常而言,这些特征构成了艺术对象的精髓。我们知道,要感知艺术对象的精髓并不容易,甚至对自然界的感知也离不开解释活动,而要了解社会性和历史性的存在,这决非易事。与此同时,艺术也不能仅仅被动欣赏,而要主动为之付出努力,惟有主动付出努力之后,才谈得上真正理解艺术作品。当然,要真正理解的是艺术对象,而非艺术家的主观意愿。艺术家的主观意愿有时先行于作品的艺术效果之前,有时又滞于其后。不过,不应指望普通观众会对所涉及的问题做仔细而深入的研究,同样也不应指望普通听众知晓所听乐曲的转折点何在,各种乐器的动态范围又有多广。普通观众只要知道笔画的色彩不如油画绚丽就足够了,同样,普通听众只要知道长号的音色不同于长笛也就足够了。回到色彩这个问题上,专家应把入门者的目光引向相同色彩反复出现的地方,让入门者在自己的想象中替换作品中的色彩。因为这样,他就可以引导入门者一窥画面的色彩构成,而这种知识单凭自然感知过程是无法获得的。

不过,专家不应让入门者过度沉湎于色彩本身,否则就是引人误入歧途。当然,对色彩自身之美的享受并不低俗。无论在自然界中、焰火表演中,还是在彩色动画和绘画中,绚烂奔放、流光溢彩、闪烁跳跃的色彩都能令人怡然而乐,看着色彩生于光,灭于暗,这本身就是一种宝贵的经历。歌德就十分珍视这种经历,从中找到无限乐趣。不过,只有在一些不多见的例子中,色彩自身的欣赏才能同绘画作品的理解扯上关系。绘画有自己的语言,这种语言只有通过勤修苦练才能掌握。我们不能止步于色彩之美,恰如我们不能止步于语言的音韵之美。无论是绘画,还是诗歌,我们都有责任去理解色彩或语音背后的意义。有一种观点,虽然不大正确,却影响颇广:要掌握形象和色彩的语言,就要求助于历史语法。每当入门者在指导下感知艺术作品时,首先必须确定,历史知识的粮食有没有霉变,能不能食用。历史知识的确可做出美味佳肴,但并不是毫无条件的。如果我,作为观者,想要体验作品的永恒价值,那么我所使用的方法决不能与其意义相冲突。各种绘画知识的运用,无论是技巧方面,还是素材方面,都离不开特定时期和特定国别的“艺术意

<sup>①</sup> G. A. Jaederholm, *Psychotechnik des Verkaufs* (Leipzig, 1926), p. 64.

图”(artistic intent)。历史知识还要防止人们绕弯道,走错路。假设一位观者站在一幅 11 世纪或 12 世纪的绘画面前,他理应知晓,早期画家并不追求三维立体的效果,而是朴素地使用二维平面空间作画。换一种情况,观者也应知晓,易时易地,某些画家不会描绘出刀砍斧劈般的线条和栩栩如生的细节。再举一例,有些画作源于复杂多变的社会,亦是为那一社会服务,对此类画作的评判显然有别于那些追求终极意义的画作。仅仅依靠历史知识是无法真正接触到大师之作的永恒精髓的,这里介绍两种半历史的方法,以协助指导下的艺术感知。方法之一,将具体作品置于同一画家的其他作品,以及画家本人的人生经历的背景之中;方法之二,将具体作品置于风格相近的其他作品的背景中。如果观者想严肃、深入地探究丢勒绘画作品的意义,方法一就很有帮助。至于方法二,不妨提一提,如果观者首先对于哥特风格有了相当的认识,再面对具体作品,他会有丰富的感悟。颇有点像对具体作品先做一番导入,这种做法在音乐中十分常见,在抒情诗中也并不鲜见。不过,明智的专家只会引导观看者去注意画面中真实存在的东西,他的论述应当客观冷静,澄清作品所遵循的艺术规范为何,所呈现出的解释性意义又为何,更揭示出这些力量在同一部作品中如何相互依存。有时,对于所研究对象已有了相当全面的了解,例如哥特风格的根本特征。这时,专家的任务会轻松一些。在艺术教育中,谨记过犹不足;还要注意,不要把对绘画作品的感受搞成科学研究,后一种方法很可能会冲淡艺术作品的审美价值。我们所提倡的是一种不急不忙,心平气和的接受,无论在深度上,或是在广度上,都能做到柔韧灵活,屈伸自如。对知识的渴望是一种再自然不过的情感,其上限融入到精神领域之中。艺术作品,作为精神的产品,当然堪为知识追求的目标。不过,艺术作品中仍有许多是妙不可言的。

我觉得,要想对艺术作品做出评判,就必须增长自己的知识。肯定一幅画并非难事,可要说出否定意见,还要说得有理有据,就难得多了。如果面对的是一幅广受好评的大师之作,那更是难上加难。如果讨论的是画中某个显眼的细节,或许批评起来要相对容易些。例如,面对多梅尼科·韦内齐亚诺<sup>①</sup>的《朝拜的贤士》(*The Adoration of the Magi*)时,观众会立即注意到画面中白马背上的驼峰,现实中的白马显然与此不同。不过,在斯皮奈托·阿热蒂诺<sup>②</sup>的《最后的晚餐》(*Last Supper*)

① 多梅尼科·韦内齐亚诺(Domenico Veneziano, 1410—1461),意大利画家。——译注

② 斯皮奈托·阿热蒂诺(Spinetto Aretino, 1350—1410),意大利画家。——译注

中,犹大占据画面中最显眼的位置,抢了耶稣的风头,这倒未必就是瑕疵。规则是:如果画面中有一群人,每个人所占的画的比例不应平均分配。舞台上的情形与绘画有所不同,舞台上,只要谁开口说话,他自然就会为观众所关注。不过,还是能找出一些与这条规则相悖的例外。不妨先说一说有些画作中能见到的一个错误,即画面中所有的人都参与到相同的运动中,运动被限制在人群之内。为了避免这个错误,大画家会把动与静两种形象融合到画面的构图之中。通过实例讲解和比较,优秀的解释者会引导自己的学生做出评判,辨清孰为优,孰为劣。

其实,要回答的问题并不复杂,无非就是“画面中有什么”,“目的是什么”。主题和内容的影响最大,色彩的混合、空间的布局也起到次要作用。举例而言,画家会描绘一群欢歌笑语的饮者,以表现人生之享乐。观者应当注意在这样一幅充满动感的画作中,不同的形象和色彩如何做到自然过渡,不留下丝毫断裂之处。观看者应当指出,画面有一个中心,还应对画面的左右两半做出比较。应当注意,观者的双眼与画中人物的双眼是否大致同高。要去引导观者的双眼,而不是任其飘忽不定,满画面乱瞅。不过,采用这种方法的人也要注意,不要陷入细枝末节中,否则就没个头了。这一方法的目的是帮助未经训练的观看者克服肤浅,未经过训练,他们往往只见独木,不见森林,甚至对重要的内容也熟视无睹。一幅画的主要色彩有哪些?它们何时(相对于内容)、何处(相对于空间)出现?有哪些变化?有一种三维空间的再现方法,仅仅把个别物体(例如房屋、人、矮树、湖泊等等)拼凑到一起;还有一种方法,将整个画面空间化为一个有机整体。对应于这两种绘画技法,色彩处理手法也不尽相同。第一种手法把不同色彩的颜料涂抹在画面上,互不融合;第二种手法则把所有色彩融为一体,形成整个画面的基本色调。如果观者理解了这两种不同方法的画面张力,他就学会了如何根据规则在画面中前进。他将画面为指南,确定自己的行进方向,自始至终与画面亲密接触,一刻也不偏离。于是,他也能避免犯另一种错误,就是脱离画面陷入白日梦,任由自己的幻想超出画面之外,漫无边际地游荡。才思迅捷者完全可以在艺术体验中引入杳冥精微的沉思,但这种沉思并非艺术体验的一部分,这一点他们本人务必要清楚,更要毫不含糊地告诉他人。

解释者只要能用明晰、合理的语言表达出自己的想法,就算合格完成任务了。有些解释者才华横溢,却过度沉湎于作品之中,企图令作品在自己的语言中纤毫毕现。然而,要知道,在真正的艺术作品中,有许多东西是不可言说的,对其的解释也

是不可穷尽的。一定要注意，莫要步这些人的后尘。解释者要避免满口“创造力”，却漏掉了情节跌宕起伏的场面和主要事件；他要注意，不要为作品中明显的瑕疵粉饰，说什么“另有深意”，虽然有些观众喜欢出其不意的解释和令人惊讶的言语。心平气和、发人深思的描述要比满是专业术语的语言有价值得多。

还有另一种艺术感受，与上文介绍的截然不同。借用神秘哲学的术语，不妨称之为“静观”(contemplation)。每当解释者所使用的语言和被解释的艺术作品在艺术性上不相上下时，就能发现这种静观的痕迹。通常，它更多也更清晰地体现于视觉艺术作品向语言文字的转化中。真正的静观有两种形式，二者相克相生，相反相成。中世纪的炼金术士已把想象(imaginatio vera)同幻想(imaginatio phantastica)区分开，前者从内部感受和再现自然，后者将自己的意愿注入自然之中。心灵创造的艺术要么与外物相符，要么游戏于外物之间。达·芬奇曾说，自己发现了一种新的“观看”方式，其实他说的不过是大多数人能从天上的云彩，或不规则的点中“看出”某种形状。最近，科学家利用色彩表，对想象投射进行了细致的研究。<sup>①</sup> 想象的自由流动过程并非毫无研究价值，通过对它的研究，我们不时可以窥探到创造的过程。这就有点类似于观察精神疾病患者的绘画(荣格<sup>②</sup>认为，让精神疾病患者绘画对其病情的治疗有益)，以及所谓“灵媒”作画。

不过总体而言，我们所打交道的是“想象”。要理解想象，有两个前提：首先，必须承认，人与人之间，人与宇宙万物之间的联系，不可能与理性的基本原则吻合得丝丝入扣。在一些非同寻常，甚至是千载难得一遇的事件中，即便是想象力贫乏的人也能见到这种联系。不过，明显的意义更为深远，其精髓隐匿于内心最深处的永夜中，那是默默流淌于一切生灵之间的潜流。艾克哈特<sup>③</sup>说：“是金属就能炼出金子，是生命就能看到上帝。”从这一意义上说，艺术揭示出永恒，艺术家从牧师手中接过永恒，加入自己的神秘冥想，令永恒有声有色，成为活生生的生命。说到这儿，我不禁想起一座世代酿酒的小村埃德加，想到村中的小教堂和教堂中的一幅画《葡萄的耶稣》(Christ in the Wine Press)。画面中，救世主的鲜血滴入葡萄汁中，与葡萄汁融为一体；同样，任何一幅艺术作品中，精神的力量与有形的物体融为一体。

① Lotte Paulsen, "Phantasievorgänge bei der Deutung sinnarmer Farbkomplexe," *Arch. f. d. gesamte Psychologie*, Bd. 99(1937).

② 荣格(Carl G. Jung, 1875—1961), 瑞士心理学家。——译注

③ 艾克哈特(Master Eckhardt, 1260—1327), 德国神学家。——译注



无须尴尬,更无须踌躇。面对伟大的艺术作品,观者心中唤醒返璞归真时所特有的幸福感。从艺术作品中,我们似乎看到了如山间一汪潭水般清澈见底,平整如镜的心灵,那是虔诚信奉天主者方有的心灵。

既已谈到静观,就应当多注意观者的态度。此时,他眼中所看到的不再是化为空间和色彩的人生,他脑中所浮想的也不再是情节跌宕起伏的故事。里尔克<sup>①</sup>有一首名为《牵连》(*Bundniss*)的小诗,其开头如此写道:

我是一幅画,  
不要逼我开口。

静观者无须聆听,亦无须去征服。他只须在静默中等待,那一刻一旦降临,就令人世间的一切黯然失色。虽然面前仅仅是一幅画,却仿佛打开了一扇门,天地万物由此门流入他的心田,唤醒他心底无名无状,无形无象,茫然不知所往,昏然与万古同归的力量。刹那间,人、事、天地万物皆在拈指一笑间化入心田。沉默即是力量。中国人和日本人冥思于他们的水墨山水之前时,他们并非在体验自然,哪怕是理想化的自然,也不是在探索空间的各个维度;他们是在冥思,以接近存在的核心。欧洲历史中,也不乏将艺术和宗教信仰在神秘中结为一体的例子。面对这样的作品,不应只是耸耸肩,将其视为痴狂。要记住,艺术亦可以静观(冥想),不过此时,其已超越自然之上,亦无道路可循。

入道的人在静观时并不是要探索作品的构图,更不是自娱自乐;静观时,不是忙着用目光去探索,而是“定于其中”(Darinsein);静观时,亦不是在亢奋中沉浮,而是摆脱波涛翻滚的心海,稳企于宽厚平实的大地之上。这不失为一项奇迹,只有当一切都归于平静时,奇迹才能发生。换言之,静观有自己的节奏,既无法加速,亦无法刻意减缓。日本禅宗认为,艺术有着一个特殊的目的,就是在神秘哲学和文化之间架起一座桥梁,“每个日本人终生都要学习、修行至少一项艺术,那就是‘书法’艺术,因为书艺是一切艺术的起点和基石”。<sup>②</sup>对于静观中的人来说,重要的并不在

① 里尔克(Rainer Maria Rilke, 1875—1926),奥地利诗人。——译注

② Eugen Herrigel, “Die ritterliche Kunst des Bogenschiessens,” *Nippon Zeitschrift für Japanologie*, 1936, Heft 4.

于是否能令世界烟消云散,令自我土崩瓦解,而在于通过心灵的隐退,真正像赫里格尔<sup>①</sup>所说的那样,只要做到万念俱灰,灵台空明,就能一箭命中远处的靶心。如果说,有人可以做到心中无靶,却一矢中的,同样也可以做到忘掉艺术作品中的细节,却领悟到其终极意义。如此这般冥思并非乏味沉闷的浮想,而是人生中的一个真实阶段,要想达到这一阶段,也只有静观这一条路,别无他途。一旦达到这一阶段,艺术哲学就成为蕴含着终极意义的学说。

---

<sup>①</sup> 赫里格尔(Eugen Herrigel, 1884—1955),德国哲学家。——译注

# 艺术的分立\*

[奥]泽德迈耶尔 著 王艳华\*\* 译



汉斯·泽德迈耶尔(Hans Sedlmayr, 1896—1984),奥地利艺术史论家,维也纳学派第二代代表人物。1918—1920年在维也纳技术学院学习,尔后在维也纳大学师从德沃夏克和冯·施洛泽尔。他曾任维也纳大学、慕尼黑大学和萨尔茨堡大学艺术史教授,对巴洛克建筑犹有研究。著有《中心的丧失:作为时代征兆和象征的19世纪和20世纪美术》

(1948)、《大教堂的出现》(1950)、《艺术与真理:艺术史的理论和方法》(1958)等。

泽德迈耶尔敏锐地分析道,现代艺术有别于古典艺术的重要特征在于各门艺术自立门户。如果说绘画、雕塑、建筑、园艺和装饰在古典艺术中是作为整体的一个部分而存在的话,那么,在现代艺术中这些艺术纷纷独立起来了。造成这种艺术分立的是某种对艺术的纯粹性的追求,所谓纯粹性,也就是一种艺术形式独一无二的特征,它是把其他艺术要素排除之后所得到的结果。比如绘画把雕塑的三维立体空间加以排除,因此而导致了绘画走向平面性甚至抽象性。如果说古典艺术是整合的艺术,那么,现代艺术则是分立的艺术,它最终必然产生出艺术自主性的现代观。这一观点可以和格林伯格的《现代主

\* 本文译自泽德迈耶尔:《中心的丧失:作为时代征兆和象征的19世纪和20世纪美术》(*Art in Crisis: The Lost Center*[New Brunswick, 2007])第一部分第三章。——译注

\*\* 王艳华,南京大学艺术研究院博士生,大连海洋大学外国语学院教师。

义绘画》一文参照阅读,后者也讨论了相似的问题并得出了相近的结论。

当每一种独立的艺术都决定将艺术的职责绝对化地揽于其一身时,这确实是自我主义,可是,事实上,如果这样做,它们就得丧失自己真正的个性。

——理查德·瓦格纳

从18世纪末开始,各种不同的艺术开始相互分离。每一种艺术都在努力寻求自身的独立、自主、自足;每一种艺术都极力追求(一种带有双重含义的)“绝对性”。每一种艺术,都力图把自己完整的纯粹性展现出来——事实上,它们甚至把这种纯粹性提升到了某种道德假定的高度。

尽管还有其他标准,但这种走向自主性的趋向为我们提供了一个很好的标准去做出判断,在18世纪和19世纪的各种艺术流派中,哪些是真正“现代的”,哪些应该被划归到保守和反动的一类之中。事实上,如果我们把这种等同于艺术分立的趋向当作我们的出发点,对那些与每一种艺术相异的因素和对立的法则进行一点点的排除,我们会发现,我们将得到一个可作为论据的事实和一条线索。之后,让我们继续,把人们所认为的每一种艺术内部的外来(于其他艺术的)因素排除,比如说,让我们从绘画当中将三维艺术的元素、将线条的元素、将建筑和戏剧的元素、将超验的以及文学的元素排除,一言以蔽之,就是将具有客观成分的因素排除。由此会发现,我们将得到一个有效手段,能够协调19世纪和20世纪艺术中某些具有历史意义的发展过程,甚至在某些情况下,我们能参与到这些历史发展之中,使我们的时代发展和另一个历史发展相互促进。我们现在大有可为。在此之前,我们只能将这些发展过程当作未经处理的历史事实材料,此外我们无计可施。可现在我们能直接接触及时代的根基,并拥有一种全新的方法去理解它。

本文无意在此对这种自身纯粹化过程进行系统的历时性叙述(尽管这种叙述很有必要,就对19世纪和20世纪的艺术进行真正严格、透彻的分析来说是不可或缺的)。在此,我们必须让自己满足于最宽泛、最粗略的概述。尼采在很久以前就认识到,要把不同的艺术彼此分立开来,就必然会导致艺术的堕落。事实上,对于他来说,将一种艺术从其他艺术那里分离出来,这是一种野蛮行径。他清楚地看到,各门艺术统一性之间存在着一种关联,那是关于风格感(a sense of style)本身。当一门艺术衰落时,另一门艺

术也会随之消失。现在,让我们开始快速地回顾刚才我们所讨论的那个发展过程吧。

## 一、“纯粹”的园林

新的园林艺术,为了实现它自身的“纯粹”形式,它将所有与建筑和雕塑相关的元素都排除了。简言之,就是将所有人的因素都排除出去,不仅从它的种植绿化中排除,还从它的主要构成材料——风景的处理中加以排除。当然,这种园林还会持续大量地把建筑包括进去,但是,这些建筑,它们是被当作某种外在于园林自身或从园林那里脱离出去的东西,这就仿佛是一幅画,它可以被挂在一个现代风格的房屋的墙壁上,但是,它只能被当作一个与房子本身相脱离或外在于房子的东西。在园林艺术发展早期,园艺工匠们的工艺一直保留着某种与画家之艺术的关系,他们仍然在创造出符合画家程式要求的景观,那是一种舞台布景,是在大自然无边框的场景上,用来自自然的元素营造出来的。然而,当这种艺术达到其登峰造极的水平时,它充分意识到了自己的个性,以及自己独特的创作法则。随后,它便剔除了绘画的元素,使其达到(或者不惜一切努力地试图实现)自身的独立自主,它只愿承认其自身独特的构成法则。

## 二、自主的建筑

在建筑中也呈现出一种倾向,即将一切与人有关的元素、一切与雕塑和绘画有关的元素都排除出去,而这些元素在巴洛克风格中是彼此融合的。最终,它将色彩以及不同类的柱子(它们是构成文艺复兴时期建筑的基本元素)也排除在外,如此一来,这种艺术骄傲地宣布自己的独立自主了。

这场追求“纯粹的”建筑的战斗,早在20世纪初之前就已经打响了:阿道夫·路斯<sup>①</sup>向装饰之风宣战,建筑师们开始从混凝土的角度来思考问题。这次变革可以追溯

---

<sup>①</sup> 阿道夫·路斯(Adolf Loos, 1870—1933),奥地利建筑师与建筑理论家,欧洲现代主义建筑的前驱,其名言为“装饰就是罪恶”。他主张建筑以实用与舒适为主,因为建筑“不是依靠装饰而是以形体自身之美为美”,强调建筑物作为立方体的组合墙面和窗的比例关系。其代表作品为1910年在维也纳建造的斯坦纳住宅(Steiner House)。——译注

到18世纪末发生的那场建筑革命。法国大革命还没爆发之前，勒杜<sup>①</sup>就已率先领导了这场建筑的革命。

布景和绘画的元素首当其冲被剔除出去。“轮廓”也从建筑物中消失了，它本是巴洛克艺术家们根据有机生物的形状模拟构思出来的，有时，它甚至与人的轮廓相关。如今，门和窗都被直接嵌入墙体，不再有任何形式的边框。飞檐在此之前一直都伫立在建筑物的顶端，如今也不见了踪迹。建筑物的顶端边缘十分平坦，可见建筑师们开始偏爱水平结构了。

无论柱子在什么地方被保留下来，它们身上都不再有任何生气，不再有某些暗示人体的因素，不再与人体相关联。然而，将人体雕塑替换成柱子，这太让人不可思议了。在不同类型的柱子当中，人们开始偏爱那些相对没有生命意蕴的柱子，比如陶立克柱式以及托斯卡纳柱式。也就是说，人们开始偏爱那些没有柱基但有纯由几何形构成的柱头的柱子。柱体的曲度往往是其原初造型所唯一可以留下的东西，可是，这种曲度也慢慢地消失了。如今，原来的柱位，我们经常用简单的支撑物或立柱来填充；柱子，像基督教早期艺术那样被嵌入墙体，或者仅仅被附着在建筑物四方体的光滑表面上。正如考夫曼<sup>②</sup>强调的那样，它们成了织物嵌花的相似物，有时，人体雕塑也被当作装饰品的相似物来处理。

色彩也烟消云散了，即使某处仍然保留着色彩的余韵，它也是被调成区别于白与灰或棕与黑之间的一种色调，基利<sup>③</sup>为腓特烈二世设计的纪念碑就是一个例子。

显然，这个世界等待了几千年的“纯粹的”或者“绝对的”建筑，如今已经来到。

### 三、纯粹的雕塑

雕塑从其自身排除了一切与绘画有关的元素，然后怯生生地龟缩到它自己的

---

① 克劳德·尼古拉斯·勒杜(Claude-Nicolas Ledoux, 1736—1806)，法国启蒙主义时期最杰出的建筑师之一。其绍村(La Saline de Chaux)理想城不但“是工业时代的第一座理想城市”，而且“肯定是最迷人的一个”。——译注

② 埃德加·考夫曼(Edgar Kaufmann, 1910—1989)，美国建筑师、建筑史家、作家及演说家。——译注

③ 弗里德里希·基利(Friedrich Gilly, 1772—1800)，德国新古典主义建筑学中的精英，他促进了德国古典主义建筑学的突破，并影响了建筑师创作的多样性。——译注

领地之内。它只通过眼睛来感知触觉；它基本上是单色调的，而在巴洛克和洛可可艺术中，单色雕塑是一种不常见的现象，那时，彩色雕塑才是主流。如今的雕塑形式是纯白的、朴素简洁的，它们由纯线条勾勒而成，并有着严格的形式，它们抵制绘画和雕饰的元素。这类雕塑摒弃了一切创造性元素，它知道的东西太多了，它被考古学的规定所操控并不断地用清晰、乏味、反复的话告诉我们，它变成了一件多么精致而纯粹的东西。然而，事实上，在它背后，真正的造型力和创造力消失了。卡诺瓦<sup>①</sup>和托瓦尔森<sup>②</sup>的作品，被当成能够使无生命物焕发出生命的艺术，却远不如贝尔尼尼<sup>③</sup>的作品，然而，贝尔尼尼如今却遭人唾弃。现今，雕塑敌视图画元素，它通过否定而存在，通过对色彩、完整性、愉悦以及运动的厌弃而存在。

西奥多·赫泽尔<sup>④</sup>说道：“尽管如此，雕塑之所以开始疲软，是因为它怯生生地蜷缩到它自己的领地之内，这就使它丧失了对其他艺术的影响力，而这种影响力本来是非常重要的。从根本上说，雕塑的分立是一种自我中心主义倾向，无可挽回地与建筑、绘画以及生活发生了冲突，因此，石膏像便不可避免地慢慢积上了尘土，日益被人们当成无用的废弃物。除了为其揭幕的那一天之外，再也没人关注大量的纪念碑和纪念物了。”<sup>⑤</sup>

这种雕塑乃是一种“伪装的浮雕艺术”，人们可以自相矛盾地解释说，这些雕塑是三维中画出的线描。

#### 四、线描艺术

在这种如鬼魅般的白色雕塑（人们几乎可以称之为伪雕塑）与某种绘画之间，

① 安东尼奥·卡诺瓦(Antonio Canova, 1757—1822),意大利古典主义雕塑家,其作品标志着雕塑从戏剧性的巴洛克时代转化到更为细腻的古典主义时代。——译注

② 博尔泰尔·托瓦尔森(Bertel Thorvaldsen, 1768—1844),丹麦著名的雕刻家,欧洲古典艺术复兴运动的领军人物。——译注

③ 贝尔尼尼(Giovanni Lorenzo Bernini, 1598—1680)意大利雕塑家、建筑家、画家,早期杰出的巴洛克艺术家。——译注

④ 西奥多·赫泽尔(Theodor Hetzer, 1890—1946),德国艺术史家,曾任莱比锡大学艺术史教授。——译注

⑤ 西奥多·赫泽尔:《论绘画中的雕塑特征》,选自《威廉·平德论集》(1938),第28—64页。

存在着一种对应关系,这种绘画倾向于单色调绘画,它摒弃色彩,或者说,它至少摒弃作用于感官的色彩。卡斯滕斯<sup>①</sup>的作品是这种艺术的代表。在卡斯滕斯的素描中,三维元素得到了保留,但一切与色彩相关的元素却被摒弃,或者至少可以说,画家把颜色限制在黑—灰—白的渐变中。<sup>②</sup>“光”也不再受到画家们的重视。如今,除了这种无色或“弱色”的绘画之外,还出现了一种将三维元素从二维再现中完全排除出去的趋向。

## 五、纯粹的素描和轮廓的艺术

如今绘画自身也出现了决裂,这是线描家和油画家之间的决裂,也是线条和色块之间的决裂。纯粹的线描画出现了,J. 弗拉克斯曼<sup>③</sup>是第一个实践者。在这一类画中,线条纯粹是轮廓,它不再有将所塑造的幻象推入背景的造型功能。<sup>④</sup>人物、风景以及建筑都以纯线条而无阴影的方式被呈现出来,这是一个值得人们仔细地分析的现象。这种线条的艺术既具有某种仿古的特点,又有着非理性、鬼魅的特征。它在表现幽灵的世界,表现冰冷而超感官世界时如鱼得水,这绝非偶然。

事实上还远不止于此。我们注意到一个突然出现的观点,即感觉这最后一个元素,亦即手的自由运动,也将被摒弃了。在1790年那场极具革命性的“国家艺术审查委员会”的一次会议中,我们听到哈森弗雷兹<sup>⑤</sup>宣称:“我深信,绘画中所有物象都可以用尺子和圆规来处理。”事实上这所谓的“发现”有些幼稚,然而,从更广阔的历史语境来看,它就宛如1900年前后“构成主义者们”的开场白,尽管后者的动机有些不同。

三维元素被排除出去后,“轮廓”中阴影技巧便日臻成熟,这结果是顺理成章

① 卡斯滕斯(Asmus Jacob Carstens, 1754—1797),丹麦裔德国新古典主义画家。——译注

② 威廉·平德(Wilhelm Pinder):《欧洲美术史中的“代”的问题》。

③ 弗拉克斯曼(J. Flaxman, 1755—1826),英国雕塑家和画家,英国和欧洲新古典主义运动的领袖之一。——译注

④ 参见《麦克斯·苏兰论弗拉克斯曼》,《美术论刊》新刊第19卷,第189页。同时参见他论加厄洛(Gagneraux, 1756—1795)的线条画。

⑤ 哈森弗雷兹(Jean Henri Hassenfraz, 1755—1827),法国古典主义画家。——译注



的。这种艺术是艾蒂安·西鲁哀特<sup>①</sup>创立的，在 1760 年前后风靡一时。我们可以看到，这种艺术是史无前例的。此时人们还能忍受色彩的出现，即便如此，我们还是不难发现，人们越来越相信，素描本身——甚至是轮廓自身——就足以担当某样东西的美学表达。换言之，从观念上来讲，颜色是多余的。<sup>②</sup>

## 六、纯粹的绘画

我们注意到，自 18 世纪初开始，与纯粹的线条艺术并行发展的是一种新的绘画观念，这种新观念以色块为基础，线条被完全排斥在外（代表人物有康斯坦布尔和特纳）。<sup>③</sup> 和纯粹的线条艺术一样，它也经历了同样完整的发展程序：它一度是个统一体，尔后各要素开始分化，最终彼此完全决裂。后来这种新发展找到了科学上的依据。19 世纪的人们对光学十分狂热，而且用科学来确立它的地位。他们认为，眼睛只能注意颜色和色块，——它看不到形状和轮廓。<sup>④</sup>

随着绘画从线条和塑性形式中解放出来，颜色的活力也被释放了出来。“对浪漫主义者而言，色彩的意义就在于它的特质、它对情感产生了如痴如醉的作用，以及它不受制于事物和形体。”比如说，在特纳那里，尽管这种情况更适用于发生在那个世纪中叶的各种艺术运动，然而其中一个目的在于某种类似于狄奥尼索斯式的艺术，而另一个却努力去表达纯粹的光线的流动。

因此，通过将自己限定为纯粹二维空间的色块元素——心理学上的最新发现揭示的是色彩对我们产生美学作用的具体方式——绘画在重现三维效果方面不再发挥任何作用。<sup>⑤</sup>

赫泽尔曾说道：“到任何一个美术馆去参观都会使学生轻而易举地明白，18 世纪的绘画之所以与其同期瓷器、雕塑及家具有某种直接关联，不仅是源于其风格，

① 西鲁哀特(Etienne de Silhouette, 1709—1767)，曾担任法国国王路易十五的财政部长，剪纸或剪影艺术的创立人，“剪影”(Silhouette)这一称谓就是因其名而得。——译注

② 康德：《判断力批判》(1790)，第 14 页。

③ 康斯坦布尔(Constable)和特纳(Turner)均为 18 世纪英国的风景画家。——译注

④ 西奥多·赫泽尔：《论绘画中的雕塑特征》，第 28—64 页。

⑤ 参见冯·阿勒施(von Allessch)所著《色彩的艺术表现》(柏林，1925)，同时参见《批评论丛》(1932)，第 214—224 页。

还因为这些画与这些器物都具有成型物质材料的质感。挂毯是介于图画和器物之间的东西。虽然如此,但一幅 19 世纪的画却和其他的产品不再有任何联系了,无论基于生产它们的材料的理由或是其他任何理由。它不再是一种可以触摸的事物,而纯粹是一个二维的东西,它不再表现我们的触觉了。”<sup>①</sup>

线的艺术和色块的艺术现在截然对立。一方超越于我们的感官,另一方直接作用于我们的感官,甚至是我们的胃口;一方服务于美的狂热,另一方服务于生活的狂热——尽管它也同样服务于丑的狂热。“直到 19 世纪我们才意识到,雕塑的纯洁与色彩的力比多之间存在着巨大的鸿沟。”

## 七、从绘画中排除建筑元素

在三维、线条以及色彩的元素被排除之后,紧随着这一趋势的还有其他的倾向,它们弱化甚至消解了建筑的元素。

从乔托所处的时代开始,建筑元素就一直是绘画的一个构成部分,正如建筑的基本特质——三维空间——一样。一方暗示着另一方。图画中的人物在坚实的地基上站立、移动,不管它是建筑物的基面,还是自然景物远近不一的局部。即使是在 18 世纪构图最散的绘画中,比如在瓜尔迪<sup>②</sup>的画中,触觉延伸到画面的最远处,眼睛所能看到的一切都和同一个基面相关,这个基面也是建筑物的基面。即使是在空中漂浮或者飞翔着的人物,也是被控制在一个透视点的框架之内,这个框架刚好与地面垂直的截面线条平行。

然而,在当下的图画中,这种建筑框架已经逐渐被排除掉。依据科学而创立的透视法已经被打破。自文艺复兴以来艺术赖以确立的假设已经被抛弃,即眼睛能透过任何一个固定的基点去发挥其作用,能把握物体的空间关系。

现在确实还有人在谈论“建筑”画,但是已经没有人愿意承认这样的价值具有真正的基础作用了,但这个基础在过去的绘画作品中非常明显,从这个意义上说,

<sup>①</sup> 西奥多·赫泽尔:《论绘画中的雕塑特征》,第 28—64 页。

<sup>②</sup> 瓜尔迪(Francesco Guardi, 1712—1793),意大利画家,他被认为是印象主义的先导。其风景画具有明亮的冷色调及柔和的氛围效果。——译注

过去的那些图画确实是被“建构”出来的。这个基础就是大地。建筑元素从绘画中消失了，取而代之的是绘画素材的纯粹二维和装饰性布局。画家越来越热衷于游离不定的梦幻世界，这种迷恋体现为一种精神性的、流动的并与生气勃勃的建筑截然相反的东西。

## 八、聚焦纯可视性的画

如今，在绘画、素描（和雕塑）中出现了一种趋势，艺术家们极力克制自己，努力将一幅画或一尊雕像所表现的东西只限于人目力所及。比如，纯粹来源于思想或知识的因素，亦即绘画中超验的、神话的抑或寓言的内容，已经被去除了。绘画只限于可视内容的范畴之内。这种画面实证主义的典型特征是：绘画的标题完全将自己局限在感官所能把握的纯粹物质范畴之内，观画者不再驰骋其想象。现在，我们再也没有《黛安娜与仙女》这样的绘画作品了，我们只有《浴女》这样的作品。我们没有了“维纳斯”，只有“斜躺的裸女”或者“坐着的裸女”；没有了“Vanitas”，<sup>①</sup>只有“照镜子的女人”；没了“圣母”，只有“女人和孩子”。

## 九、“绝对绘画”、“绝对素描”及“绝对雕塑”

最后，在19世纪末，并且是在极左翼（它是所发生变革的一个征兆）阵营中，出现了各种各样的艺术运动，它们发现了纯粹绘画的理想，就是把现实世界中所有物体都从艺术中排除出去。在达达主义中，其言论以极为相似的方式弃绝了艺术的解释和再现功能。

“绝对音乐”这一概念揭示了人们趋之若鹜的某种理想。素描因而成为了抽象线条的音乐，绘画成为了抽象色块的音乐，雕塑成为高度几何序列上的抽象形体的音乐。此三者与新的建筑形式相并列，而新建筑形式是耸立空中的几何形体和几个平面的音乐。所有艺术都将变得完全“独立”、“专制”和“绝对”。

<sup>①</sup> 17世纪荷兰的一种静物画类型，象征着死亡和变化。——译注

## 十、画解体的“副产品”

所有这些彼此叠加的过程,这些由不同艺术为寻求纯粹性而采取的最后手段所形成的过程,结果是整合艺术品(the composite art work)的彻底分崩离析。而且,不仅是这分裂了的“伟大的”综合艺术(由建筑创立其基础)的大环境被瓦解了,绘画的小环境也被瓦解了。从乔托的时代一直到巴洛克时期,绘画是一切美的艺术中二维媒介的代表,是整合艺术品的缩影,因而也是那个时代的真正伟大的艺术品。但这样的绘画也被化解为它的不同构成元素了。

到了最后,这种解体的过程分化了所有内在的可能性,可逐一在单个艺术家创作中呈现出来。像保罗·克利<sup>①</sup>这样的艺术家在其创作实验中,对种种可能性一个接一个地系统展开尝试。“我先是尝试纯素描,之后尝试纯粹的明暗对比法;在色彩方面,我在色谱的诱导之下去尝试各种辅助实验。这样,我就完成了不同类型的绘画,着色的明暗对比的绘画、用互补颜料来进行创作的绘画、多重色彩绘画、全色绘画以及这些类型的组合。然后,我尝试了所有办法,通过搭配不同的类型而进行合成,不断地组合和重组,由此把某个纯粹元素发挥到极致。”<sup>②</sup>

最终达到了临界点,任何艺术要分化为所谓的构成元素都不再可能了。当然,这时艺术的统一性已经丧失殆尽。现在,一幢建筑物伫立在与它毫不相干的风景之中;一尊雕像同样以相互孤立的方式被置放在两个建筑物之间或两幅画作之间;一幅画作被孤零零地挂在一面和它毫无关联的光秃而冰冷的墙壁上。一种了无生气的并置或组合(komposition,歌德深恶痛绝的一个词)最终取代了不同艺术之间生气勃勃的联姻。

---

<sup>①</sup> 保罗·克利(Paul Klee, 1879—1940),瑞士裔德国画家,其作品深受超现实主义、立体派以及表现主义的影响。——译注

<sup>②</sup> 保罗·克利:《论现代艺术》。

## 十一、整合艺术品的消亡

与此同时，残存的整合艺术品开始被割裂。从18世纪末开始就出现了一股潮流，古老的教堂、城堡以及宫殿中，那些本是统一整体的组成部分，从它们的环境中被分裂出去、孤立出去了。它们被从其土生土长的土壤里连根拔起，像是孤立无援的难民一般游荡，它们在艺术品市场里寻求栖身之所，或是谋取一种毫无灵魂的制度化意义，忝列在公共的或个人的收藏馆里。

如今，美术馆纷纷独立了，艺术商是它们的资助者和鼓吹者，维系其全部存在的只是关于艺术之观点的散播。越来越多的人开始关注个别的艺术品，接受晚近很不自然的艺术与艺术之间的决裂，就好像这样的决裂已成为自然法则。更有甚者，把个别艺术品中的“什么”与“如何”割裂开，把“形式”和“内容”割裂开。

在美术馆里，各门艺术之间的分裂永久化了。在这场残忍的分裂之后，本是某单一整体不可分割的各因素，现在分别在不同的展厅作为展品而展出。事实上，很有可能发生这样的事，即某个祭坛的各组成部分被分散在不同的展厅进行展示，绘画的正式展示场所是画厅，雕塑摆在雕塑展厅，而设施和装饰部分则在手工厅的休息区里。

关于人类必将注定要在更大、甚至更可怕的程度上面临灾难的说法，也就是关于他们将被迫离开家园、“重新安顿”、最终家破人亡的说法，现在已经预言般地以古代艺术圣殿为代价而变成了现实。

艺术理论家和艺术史家让事情进一步恶化。在这个问题上，他们紧跟潮流，按照19世纪分门别类思考艺术的方式，将艺术划分为许多范畴；他们描述艺术史时处理的对象是过去那些统一的艺术，然而他们居然还坚持将那时的艺术分割为不同艺术。如此一来，他们就为我们的美术馆中这种人为形成的局面推波助澜，而不是将这种局面当作一时意外所导致的不可避免的结果。

浪漫主义运动提倡整合艺术品的创作，显然，这是对艺术分立的真正抵制。这场运动对整合艺术品的渴求是千真万确的，尽管事实上它并没有发挥出抵制艺术分立的原动力。在新文艺复兴运动中整合艺术品才得到了复兴，桑珀尔<sup>①</sup>和瓦格

---

① 桑珀尔(Gottfried Semper, 1803—1879)，德国建筑师、艺术批评家以及建筑学教授，其设计的代表作是位于德累斯顿的桑珀尔歌剧院。——译注

纳<sup>①</sup>的指尖都能融会统一的各艺术形式。桑珀尔写道：“我们可以想象，建筑只有在其他艺术消亡的情况下才会与它们相分离。”因为建筑起初将所有的艺术都和自身融为一体，它具有整合一切因素的力量。但是，在这出一切都分崩离析的大戏中，这种反运动只是延搁剧情推进的幕间休息。

## 十二、图像学的消亡

由于整合艺术品及各艺术间的相互关联对这个时代已变得毫无意义，所以，无法建构一个有其积极意涵的画之世界，即是说，在这样的世界中，每幅画的主题都拥有自己确切而必要的意义，作为一个更大整体的组成部分。<sup>②</sup> 题材越来越乏人关注了，画的精神内容（前一个问题中的突出议题）与其碰巧悬挂的具体地点是否相合，已变得不再重要。内容贫乏在图像学的创新和构图中表现得尤为突出。事实上，它的真正意义已经丧失。晚近的艺术研究者不再说明整合艺术品的完整精神意义，他们对其努力要表达的东西也置若罔闻。他们无情地把图像学的形式和内容割裂开来，如此一来，图像学在他们的手下沦为图解技法研究，一门研究局部问题的学问。

这些学者也没有注意到以下事实：建筑艺术本来具有表征特性，它有故事要讲，它和其他各种艺术（不仅是美术）在一起才发挥自己的作用，揭示出感官体验无法体会的东西，有助于画出天堂或宇宙的“图画”。从苏美尔人的神塔、埃及人的神殿，一直到哥特大教堂和凡尔赛宫的光影王国，都显出了建筑自身的这一功能。

直到如今，学艺术的学生们才重新开始从整合艺术品的原状来审视它们，体会其中所蕴含的生命的完整性。时至今日，这个学科的教授们以及作家们才开始认清他们这个学科分支真正研究对象的特性：他们的研究对象不是也不可能是孤

---

<sup>①</sup> 奥托·瓦格纳(Otto Wagner, 1841—1918)，维也纳分离派的元老之一，培养了青年一代的重要建筑师约瑟夫·玛丽亚·欧尔布里希和约瑟夫·霍夫曼。瓦格纳的口号是“我们艺术创作的唯一出发点就是现代生活”。在他的经典著作中，瓦格纳讲到：“如果创作的作品要逼真地体现我们的时代，并把它彻底反映出来，那么我们观察事物的方式应该是简单、实用，甚至是军事化的。”——译注

<sup>②</sup> 姆拉泽克(W. Mrazek)：《18世纪上半叶维也纳和奥地利公国的巴洛克壁画》，选自《维也纳专论》(1947)。

立的个别门类艺术的历史,也不是不同风格的抽象定义。他们必须研究的只能是各种整合艺术品的历史,以及各种整合艺术品的衰落和衰落产生的附带物的世俗化。<sup>①</sup>

艺术史和图解学之间的分裂是人为造成的,这种分裂极其可憎,它让我们付出了沉重的代价,而艺术领域的学生和学者们的新动向最终会终结这种分裂。图解学自身会从原来对孤立因素片面的审视转变为关注整体性的真正图像学,转变为一门新的学科,亦即探究这些作品何以存在的真正理由的学科。

对那些以关于艺术的写作和演讲为业的人来说,这种新态度至少明确告诉我们:艺术的重新统一已经再次进入我们的时代和视野。人们是否真正需要这种统一的复苏?如果再一次统一,它又何以得到满足?关于这些问题,目前还无人能做出解答。

### 十三、装饰的消亡

各门艺术彼此分立,与此相关的一件影响最为深远的事情是:装饰的消亡。在19世纪和20世纪,没有诞生真正具有生命力的装饰。在洛可可运动末期,装饰发展到极致,其富丽雅致令人目不暇接,后来装饰上创造性的枯萎愈发让人感到触目惊心。

我们绝不能把装饰的消亡完全归咎于新的工业材料的出现,尽管这些奇形怪状的东西看起来确实不能创造新的装饰。任何仅仅把这个事实作为立论基础的解释都未触及到事情的本质,因为早在新材料出现之前装饰已在垂死挣扎。科布西耶<sup>②</sup>认为,建筑艺术与装饰的分离并非始于人们把钢铁作为建筑材料运用到建筑之时。这种分离始于18世纪末“实用”装饰物的出现,这也基本上可以看作装饰消亡的真正缘由。装饰物的本质特征是它所附着物的形状、色彩方面的自然延伸,不管它所附着的物体是一栋建筑物、某种器皿,还是人体自身。但是,当它附着的物体

<sup>①</sup> 泽德迈耶尔:《作为造型艺术的建筑》,选自《维也纳学术研讨会会议纪要》(1948)。

<sup>②</sup> 科布西耶(Le Corbusier, 1887—1965),原名 Charles-édouard Jeanneret-Gris,法国著名建筑大师。现代主义建筑流派的创始人之一,是世界公认的现代艺术权威,在西方世界享有“建筑天才”之美誉。——译注

为了所谓的纯粹性而萌生排斥装饰的念头时,装饰还有什么存在的理由呢?事实上,装饰是唯一不可能取得自主地位的一种艺术,因此它消亡了。

关键之处在于,世界上根本就没有什么“纯粹”的装饰。关于纯粹装饰的观念完全是胡思乱想。当然,装饰可以将其自始至终所固有的具体内容和文化内涵清除掉,并且将自身变成由线条和斑点组成的纯粹的图案,但这样做也不可能使其更接近它的本质。

以往建筑风格的复兴并没有使得最初与建筑共生的装饰获得新生。事实上,导致装饰难以复兴的原因是它缺乏生命力,而这种生命力的缺乏恰恰源于这种艺术自身。我们的时代似乎忘了这一点,装饰不光要体现出空间的深度,而且要有其他感官的深度,同时,它还必须建立起一种精神上的关联,以此把人类和事物之间的某种联系表达出来,可是,抽象的图案却对此无能为力。

#### 十四、艺术边界的消解

我们已经看到,各类艺术为着自身的纯粹性而高度紧张,并由此将自己和其他艺术截然割裂开来。在这个过程中,它们先是不自觉地,然后是有意地把艺术王国的边界消解掉,这样就没人能说清这个王国在哪里结束,而其他的领域又是在哪里开始了。

从某种意义上说,这一特点一直是园林艺术固有的本质特征,因为园林总有一种慢慢消隐到自然中的趋向,但是新园林最为引人注目的一点就是大自然与艺术家同时在打造它,它是一件未完成的作品;因为大自然会不断地根据季节的变更来改变它,而且随着年岁的推移对它的雕琢日渐加深。有人认为园林只有在某一时刻、某一具体的季节,也就是说,在生长周期的某一具体阶段,才是完美的,而且,园林此前此后的状况并不那么重要,它们产生的审美效果也没有那么怡人。根据这种设想来审视评估这种艺术的做法是完全错误的。这种新艺术的缔造者不是这么看问题的。这终将以失败告终的艺术之全部意义,不是在一年之中的某一季节才显现出来,而是通过一年四季来呈现,因为园林在本质上和大自然一样,总是处于变化之中。事实上,人们认为它的多变是多种可为它增添艺术价值的因素之一。

然而,恰恰是因为园林处于持续的流动过程之中,它的设计者若想赋予它形



状,但往往终不能尽如人意,因此当一个人站在任何一件园林艺术的代表作品面前时,他都极有可能轻易地说出人为的艺术创作在哪里结束,而大自然的鬼斧神工又是在哪里开始。“园林处于自然和艺术之间奇特的流动边界之上,从这个角度来看,这是有道理的。”这种状况是一种新现象。

这种消除边界的行为不只发生在某一特别的边界地带,它还触及到了艺术问题的本质,不仅如此,它还是关于自然和艺术应有怎样关系的新观念的产物。“当人们开始把创造当作某种由艺术组成的东西,而且将自然美等同于艺术美,不光是自然和艺术之间的界限被消解了,自然美和艺术美之间的界限也被消除了。结果是这个时代关于艺术品总体性的概念相当模糊,却还对这个模糊概念加以利用。”

到了20世纪初,建筑和机器、车辆等的建造之间的界限,也以同样的方式消解了。美的创造曾经被认为是大自然的鬼斧神工,现在被归因于工程师及其工匠们的劳作。人们在不知不觉中把功能适合的美与艺术美(通常而言,它必须得根植于不以实用性来衡量的精神世界)之间的界限模糊了。

关于此过程的第三个例子出自绘画和雕塑领域。在这个领域里,真正的艺术和原始人、未受过训练的人、孩子以及疯子努力涂抹的图案,两者之间的界限也被人为地消解了。人们劝说自己,说这些人通常没受过太多教育,他们在绘画技能上没受过训练,然而这些人的画作比经久教育且训练有素的人们——这类人往往被定义为“被教坏了的人”——画出的画要更迷人,更完美。

还有典型一例,即“抽象派”线描家的作品和油画家的作品之间的边界也变得不确定了。另一案例是,由抽象图案构成的装饰品,比如云石纸、喷镀材料以及用有意而为之的杂乱图案组成的掩饰物等,有时通过随机的方式制成。“如此一来,艺术不再执着于语言无法表达的东西;相反,它孜孜于语言不屑于表达的东西。这是艺术最终抵达的阶段。”<sup>①</sup>

当艺术的统一性被破坏时,它就迎来了自身的终结。艺术沉沦了,它沦落到摄影师和工程师的怀抱中,它在梦幻之乡中渐渐地消失了。

---

<sup>①</sup> 威廉·平德:《欧洲艺术史中的“代”的问题》(柏林,1928)。

## 现代艺术体系\*

[美]克里斯特勒 著 阎嘉\*\* 译



克里斯特勒 (Paul Oskar Kristeller, 1905—1999), 出生于德国的美国哥伦比亚大学哲学教授, 文艺复兴人文主义研究领域的著名学者。1928 年进入德国海德堡大学学习, 获得该校博士学位, 后在柏林大学和弗赖堡大学做博士后研究, 1931—1933 年曾在海德格尔指导下做研究。此后赴意大利比萨大学任教, 1939 年赴美, 先是在耶鲁大学任职, 后任哥伦比亚大学哲学教授, 直至 1973 年退休。克里斯特勒的主要著述有《文艺复兴人的哲学》(1950)、《古典与文艺复兴思想》(1955)、《人文主义与文艺复兴》(1974—1976)。

在这篇著名的论文中, 克里斯特勒通过历史考察, 揭示了艺术作为一个现代文化系统是如何被建构起来的。从古希腊罗马到文艺复兴, 现代意义上的艺术体系尚未被建构起来。以绘画、雕塑、建筑、音乐和诗歌为主要艺术门类的现代系统是在 18 世纪出现的, 其中几个关键人物是巴托、达朗贝尔和康德。值得注意的一点是, 克里斯特勒认为, 现代艺术体系的确立其实与艺术家关系不大, 反倒是业余爱好者对不同艺术的兴趣起到了奠基作用。读者、观众和听众的看法和参与逐渐成为现代艺术体系及其理论的重要根源, 由业余爱好者

\* 本文原载《观念史杂志》(*Journal of the History of Ideas*, 1951—1952), 译自牛津大学出版社的《美学读本》(Susan Feagin and Patric Maynard, eds., *Aesthetics*, [Oxford, 1997])。——译注

\*\* 阎嘉, 四川大学文学与新闻学院教授。

撰写并为了业余爱好者而撰写的著作成了现代艺术体系理论建构的主要形态。从法国到英国最后到德国,从业余爱好者到业余著作家再到哲学家,最终形成了基于共同原理的美的艺术所建构的现代艺术体系及其理论体系。

在美学史和艺术批评史中,18世纪的极端重要性已经得到了人们的普遍承认。诚然,最近200年里还有各种各样的理论与潮流,不可能轻而易举地把它们归结到某个共同的名目之下。然而,不久的过去所发生的一切变化和论争,却预示了某些可以追溯到现代美学的那个经典世纪的根本性的见解。众所周知,“美学”(Aesthetics)这个词语本身就是在那个时候创造出来的,至少,按照某些历史学家的看法,“艺术哲学”这个主题本身,是在相对晚近的时期创造出来的,并且只能有所保留地适用于西方思想的早期阶段。人们也普遍赞同,趣味、情趣、天才、原创性和创造性想象这些现代美学的主导性概念,在18世纪之前并没有取得其明确的现代意义。有些学者已经正确地注意到了,只有18世纪才产生了一种著作类型,人们在其中相互比较各门艺术,并在共同原理的基础之上讨论它们,而一直到那个时期,讨论诗学和修辞学的论著,讨论绘画、建筑和音乐的论著,都代表着相当独特的著述分支,它们主要关心的是各种技术规则,而不是普遍性的理念。最终,至少有一些学者注意到了,首字母大写的、现代意义上的“艺术”这个词语,以及相关的“美的艺术”(Beaux Arts)这个词语,很可能就出现于18世纪。

在本文里,我将把所有这些事实当作理所当然,并把注意力集中在一个非常简单、在某种意义上更为根本的问题之上,这个问题与迄今为止所提及的各种问题密切相关,但它本身似乎没有得到足够的关注。虽然“艺术”、“优美艺术”或“美的艺术”等词语经常都只以视觉艺术来确认,但人们也相当普遍地在一种较为宽泛的意义上理解它们。在这种较为宽泛的意义上,“艺术”这个词语首先包含绘画、雕塑、建筑、音乐和诗歌这五门主要的艺术。这五者构成了现代艺术体系不可或缺的核心,所有作家和思想家似乎都赞同这一点。在另一方面,其他一些艺术有时会被附加到这个体系之中,但却不那么经常,要取决于相关作者不同的观点和兴趣:园艺、版画、装饰艺术、舞蹈和戏剧,有时还有歌剧,最后是雄辩术和散文文学。

全部由五门“主要艺术”(“major arts”)本身构成一个领域,这一基本观念显然是根据手工艺、科学和其他人类活动的共同特征来区分的,从康德直到今天,它被大多数讨论美学的作者认为理所当然。它甚至还被那些声称不相信“美学”的艺术

批评家和文学批评家随意利用；它也被一般的业余爱好者公众认为理所当然，他们为“艺术”指派了一个大写字母 A，以至成了不为科学、宗教或实际事务所占据的现代生活的狭窄领域。

我在此的目的是要表明，五门主要艺术的这个体系，构成了所有现代美学的基础，我们所有人对此都很熟悉，它有着相对晚近的起源，在 18 世纪以前并未定型，虽然它具有很多可以追溯到古典时期、中世纪和文艺复兴时期的思想成分。我并不试图讨论任何形而上的关于美的理论，也不试图讨论涉及一门或多门艺术的任何特殊理论，更不用说讨论它们实际的历史，而我只讨论这五门主要艺术的系统性的组合。这个问题并不直接涉及各种艺术的任何特殊变化或者成就，而主要涉及它们彼此之间的关系，以及它们在西方文化总体架构中的地位……

希腊语的艺术(τέχνη)一词，以及拉丁语的艺术(*ars*)一词，都不专指现代意义上的“美的艺术”，而被用来指称我们叫作手工艺或科学的一切人类活动。此外，虽然现代美学强调这一事实，即艺术无法学习，因而经常陷于传授不可传授者的奇怪努力之中，而古人始终都把艺术理解为某种可以传授和学习的东西。古代有关艺术和技艺的各种陈述，经常被解读和理解似乎它们就表示美的艺术的现代意义。在某些情况下，这有可能导致大量的错误，但这并不是对古代作者原初意图的公正评价。当希腊的作者们开始将艺术与自然对立起来时，他们想到的是普遍的人类活动。当希波克拉底<sup>①</sup>将艺术与生活进行对比时，他所想到的是医学，而当他的对比被歌德或席勒在提及诗歌而被重复时，这仅仅表明，艺术这个词语从其原初的意涵一直到 1800 年所经历过的漫长的变迁之途。柏拉图把艺术置于纯粹的日常事务之上，因为从事艺术要靠合理的原理和规则，而亚里士多德则罗列了艺术在所谓智力上的优点，将其特征刻画为一种以认识为基础的活动，经过很多个世纪之后，人们在某种定义中还能感受到他的影响。斯多葛学派(Stoics)也把艺术界定为一种认识体系，正是在这种意义上，他们认为道德上的美德是一种生活的艺术。

现代美学的另一个核心概念是美，它也没有以其特定的现代内涵出现在古代思想或文献之中。希腊词语 *καλόν* (译按，即“美”)及其拉丁语的对等词(*pulchrum*)从来都没有彻底地或一贯地与道德上的善区分开来。当柏拉图在《会饮篇》

<sup>①</sup> 希波克拉底(Hippocrates, 约 460B. C. - 377B. C. ), 古希腊医生、欧洲医学奠基人, 被尊为“医学之父”。——译注

(*Symposium*)和《斐德罗篇》(*Phaedrus*)里讨论美时,他所谈到的不仅仅是人类身体的美,而且也谈到了心灵的美好习性和美好的认识,而他在这种联系中完全没有提及艺术作品。《斐德罗篇》中做出的一则偶然的评论以及普罗克洛斯<sup>①</sup>的阐发,的确不是意在表达现代的真、善、美三者的组合。当斯多葛学派在他们的著名陈述之一里把美与善联系起来时,其语境以及西塞罗(Cicero)的拉丁语译文使人想到,他们所说的“美”只不过是道德上的善,而“善”反过来只被理解为有用。只有在晚近的思想家们那里,有关“美”的思索才日渐取得了一种“审美的”意味,但却从来没有导致一种现代意义上的单独的美学体系……普罗提诺<sup>②</sup>在其著名的对美的论述中,主要关注的是形而上的和伦理学的问题,但他的确把雕塑和建筑作品的视觉之美以及音乐的听觉之美包含于他对感官之美的论述之中。同样,在散见于奥古斯丁<sup>③</sup>著作中的对美的思索方面,多次提及各种艺术,然而,其学说主要不在试图解释“美的艺术”。无论我们谈及柏拉图、普罗提诺那种情况下的美学,还是谈及奥古斯丁那种情况下的美学,都将取决于我们对美学这个词语的界定,但我们确实应当认识到,在有关美的理论中,对各种艺术的思考在柏拉图那里完全阙如,而在普罗提诺和奥古斯丁那里则是次要的。

现在让我们转向个别的艺术,转向古人评价它们和对它们进行组合的方式。诗歌始终都受到高度的尊重,诗人得到了缪斯女神的灵感这一观念,可以追溯到荷马(Homer)与赫希俄德。<sup>④</sup>拉丁语的这个词语(*vates*)也使人想到诗歌与宗教预言之间的一种古老联系,而柏拉图在《斐德罗篇》里认为诗歌是神之迷狂的形式之一时,因此而利用了这一早期的观念。然而,我们也应当记得,在《伊安篇》(*Ion*)和《申辩篇》(*Apology*)里带着某种嘲讽表达出来的相同的诗歌观念,乃至在《斐德罗篇》里,对诗人的神之迷狂与恋人和宗教预言的神之迷狂进行了比较。在这种论述里丝毫没有提到“美的艺术”,这被留给了晚期智者派的卡利斯塔图斯(Callistratus),他将柏拉图的灵感概念转移到了雕塑艺术。

在所有“美的艺术”中,柏拉图说得最多的当然是诗歌,尤其是在《理想国》(*Republic*)中,但是,他对诗歌的论述既不是系统的,也不是友好的,而是怀疑的,类

① 普罗克洛斯(Proclus, 410—485),古希腊哲学家、雅典柏拉图学园晚期的导师。——译注

② 普罗提诺(Plotinus, 205—270),古罗马帝国时期哲学家、新柏拉图主义奠基人。——译注

③ 奥古斯丁(Augustine, 354—430),古罗马帝国时期基督教思想家。——译注

④ 赫希俄德(Hesiod),生活于约公元前8世纪的古希腊诗人。——译注

似于在他的其他一些著作中对修辞学的论述那样。在另一方面,亚里士多德则致力于完整地论述诗歌理论,以一种非常系统的和建设性的方式来讨论诗歌。《诗学》(*Poetics*)不仅包含了众多对后世批评产生了持久影响的特殊理念,它也确立了诗歌理论在知识的哲学百科全书中的永恒地位……

音乐在古代思想中也占有重要地位;然而,人们应当记得,希腊语的 *μουσική* 这个词源于缪斯女神,最初包含的意思大大超过了我们所理解的音乐。正如我们在柏拉图的《理想国》中依然还能见到的那样,音乐教育不仅包括了音乐,而且 also 包括了诗歌和舞蹈。柏拉图和亚里士多德也在我们熟知的较为特殊的意义上使用音乐这个词,他们都没有把音乐或舞蹈当成单独的艺术,而是当成某些诗歌类型的要素,特别是抒情诗和诗剧。我们有理由相信,他们因此是要坚守一种较为古老的传统,这种传统实际上在他们自己的时代由于把器乐从诗歌中解放出来而正在消失。在另一方面,毕达哥拉斯(Pythagoras)发现数的比例构成了音乐之音程的基础,这导致了在数学的基础之上对音乐进行理论论述,结果,音乐理论进入了与数学科学的联盟之中,这一点在柏拉图的《理想国》中就已经很明显,并且将要远远延续到现代早期。

当我们思考绘画、雕塑和建筑这些视觉艺术时,看来它们在古代的社会声望和知识声望,大大低于人们根据它们的实际成就所产生出来的期望值,或者说,大大低于人们根据在很大程度上可以追溯到晚近时代所做出的一些偶然的热情评论而产生的期望值……

如果我们要在古典哲学中找到诗歌、音乐与美的艺术之间的联系的话,那么,这种联系最初是由模仿(*μιμησις*)的概念提供的。根据从柏拉图和亚里士多德的著作中收集到的各种论述,看来相当明显的是,他们认为诗歌、音乐、舞蹈、绘画和雕塑都是模仿的不同形式。就其本身而言,这个事实很重要,而且,它已经影响到了后来的很多作者,甚至是18世纪的作者。但是,除了没有哪种论述具有一种系统性的特征,甚至也没有同时列举所有的“美的艺术”这一事实之外,人们应当注意到,这个体系排除了建筑,音乐和舞蹈被当成了诗歌的一部分,而不是单独的艺术,在另一方面,诗歌和音乐的个别分支或者一部分,似乎被等同于绘画或者雕塑。最后,模仿绝不是一个值得称赞的范畴,至少对柏拉图来说是这样……此外,亚里士多德对必然性的艺术与快感的艺术的区分纯属偶然,他并未把快感的艺术看成是“优美的”甚或是模仿的艺术,而当人们在强调亚里士多德在《政治学》(*Politics*)里

把音乐和素描包括在他的教育体系之中时,应当补充说,它们与语法(写作)和算术一起享有这种地位。

古代对较为重要的人类艺术和科学进行分类的最终努力,是在柏拉图和亚里士多德的时代之后做出的。这些努力部分是由于哲学和修辞学的各个竞争性派别要竭力把中等教育或预科教育组成一个基本的学科(τά ἐγκύκλια)体系。这个所谓的“自由艺术”<sup>①</sup>体系,经历了很多变化和波折,而其发展的所有早期阶段并不为人所知。西塞罗经常谈到自由艺术以及它们相互间的关系,虽然他没有准确罗列出这些艺术,但我们可以肯定,他所想到的并非“美的艺术”,与现代经常所认为的不一样。人们只在马提安努斯·卡佩拉<sup>②</sup>那里发现了七门自由艺术的明确体系:语法、修辞学、辩证法、算术、几何学、天文学、音乐……倘若我们将卡佩拉的七门自由艺术的体系与现代“美的艺术”的体系进行比较的话,那么,差异就非常明显。在美的艺术中,只有被理解为音乐理论的音乐,才出现在自由艺术当中。诗歌未被列入其中,然而,我们从其他一些文献资料获知,诗歌与语法和修辞学有密切关系。视觉艺术在该体系中毫无地位,除了人们偶尔试图将它们列入其中之外……在另一方面,自由艺术包括语法、逻辑学、数学和天文学,那就是说,它们是我们应当划分为科学的一些学科。

根据艺术在九名缪斯女神中的分布,也会获得相同的图景。人们应当注意到,缪斯女神的数目直到相对晚近的时代才被固定下来,把特定的艺术分派给各个缪斯女神的努力依然很晚,并且结果完全不一致。不过,被列入那些晚近体系里的艺术,是诗歌和音乐的各个分支,以及雄辩术、历史、舞蹈、语法、几何学和天文学。换言之,正如在自由艺术的体系中一样,在缪斯女神的体系里,诗歌和音乐与科学的一些学科组合在一起,而视觉艺术则被忽略了。古人并不知道绘画或雕塑的缪斯;它们不得不由现代早期的寓言作家们发明出来。构成现代体系的五门美的艺术,在古代并未被组合在一起,而是保持着全然不同的组群:诗歌通常与语法和修辞学

① “自由艺术”(liberal arts):希腊化后期和古罗马时代出现的“自由艺术”指那些涉及脑力劳动、只适合于出身高贵和受过教育的自由人的艺术,有别于手工工匠的“技能艺术”(mechanical arts)。这一含义一直延续到现代。随着艺术与科学在现代的分离,“自由艺术”演变为“人文艺术”或“人文学科”。海外或把这个词译为“博雅艺术”等,中国大陆或译为“通识教育”之类。译文依据本文讨论的情况译为“自由艺术”,以区别于现代的“人文艺术”或“人文学科”的含义。——译注

② 马提安努斯·卡佩拉(Martianus Capella),活跃于5世纪的古罗马作家。——译注

并驾齐驱；音乐接近于数学和天文学，如同它接近于舞蹈和诗歌一样；视觉艺术被大多数作者排除在缪斯女神和自由艺术的领域之外，视觉艺术一定会对其他手工艺的适当组群感到满足。

因此，古典时期的古代没有留下任何一种美学性质的体系或详尽阐述的概念，而只有一些零散的看法和意见，它们所产生的持久影响一直延续到现代，但在把它们用作美学体系建构的材料之前，必须进行仔细的挑选，把它们从语境中抽取出来，重新整理，重新强调，重新阐释或者曲解。我们不得不承认这个结论，它可能会令很多美学史家不快，但他们多数人都会勉强承认，即古代作家和思想家虽然面对着各种卓越的艺术作品，非常容易被那些作品的魅力所感动，但他们既不能、也不渴望使那些艺术作品的审美特质与其智力的、道德的、宗教的和实际的功能或内容相分离，他们并不渴望把一种审美特质用作一种标准来把美的艺术聚集起来，或者用来使它们成为全面的哲学解释的主题。

.....

音乐理论在文艺复兴期间保持着它作为一门自由艺术的地位，而早期论述舞蹈的作者试图靠这一主张来提升其学科的尊荣，即他的艺术作为音乐的一部分，必须被看成是一门自由艺术。看来，“即兴诗人”<sup>①</sup>的表演活动以及阅读古典文献使人想到，对某些人文主义者来说，音乐与诗歌之间的密切关系超过了先前时期人们的习惯。这种趋势到16世纪末获得了新的推动力，那时，“卡梅拉塔”<sup>②</sup>的计划和歌剧的创立导致了这两门艺术的重新结合。甚至在人们看来，使古典主义批评家们十分厌恶的“马利诺体”<sup>③</sup>和巴洛克诗歌的某些特点与这一事实有关：这种诗歌是按照配乐歌唱的意图写成的。

文艺复兴时期更有特点的仍然是绘画和其他视觉艺术持续的崛起，这一崛起在意大利始于契马布埃(Cimabue)和乔托(Giotto)，而在16世纪达到了顶点。在佛

---

① “即兴诗人”(Improvvisatori)，14世纪期间出现于意大利的一个即兴写作的诗人群体，1840年左右逐渐消失。他们在保存和发扬意大利本土诗歌传统方面起过重要作用。——译注

② “卡梅拉塔”(Camerata)，16世纪末和17世纪初意大利佛罗伦萨的一个非正式的研究机构，主要成员有温琴佐·卡契尼、佩里和里努契尼等人。他们经常在贵族艺术保护人巴尔迪和科尔西家中活动，讨论文学、科学和艺术问题。——译注

③ “马利诺体”(Marinismo)，意大利文艺复兴时期诗人马利诺(Marino)开创的一种非常讲究技巧的文体，被称为Marinism。Marinismo是Marinism的复数形式。——译注



罗伦萨的钟楼<sup>①</sup>上可以发现早期对视觉艺术日渐增加的声望的表现,在钟楼里,绘画、雕塑和建筑在自由艺术与技能艺术<sup>②</sup>之间显现为单独的一组。表现出这个时期之特征的,不仅有艺术作品的特质,而且也确立了视觉艺术、科学和文学之间的密切联系。著名艺术家也是人文主义者和优秀的作家,如阿尔伯蒂(Alberti),他们出现在这个时期绝非巧合,在这个时期里,文学和古典学术开始在宗教之外为画家和雕塑家提供主题。在透视学、解剖学和几何比例学的知识被认为对画家与雕塑家来说是必需的时代,毫不奇怪的是,一些艺术家将为各门科学做出重要的贡献……

文艺复兴时期的作者在绘画方面的主张是要使他们的艺术被公认为自由艺术,尽管这一主张较少得到古典权威的支持,但重要的是提高绘画和其他视觉艺术的社会地位与文化地位的努力,以及为视觉艺术获得与音乐、修辞学和诗歌同样的声望的努力,此种声望是音乐、修辞学和诗歌长期享有的。由于自由艺术主要是科学或可以传授的知识的情况依然很明显,所以,我们完全可以理解列奥纳多<sup>③</sup>何以要努力把绘画界定为一门科学,以及何以要努力强调绘画与数学的密切关系。

视觉艺术不断增长的社会要求与文化要求,在16世纪的意大利导致了一项新的重要进展,这一进展稍晚一点出现在欧洲其他一些国家:绘画、雕塑和建筑这三门视觉艺术第一次明确脱离了它们在从前时代与之相关联的手工艺。“美的艺术”有可能以之为基础的“设计艺术”(Arti del disegno)这个词语是由瓦萨里(Vasari)<sup>④</sup>创造出来的,他把这个词语用作其著名传记集的主导概念。理论上的这一变化在1563年得到了制度上的表现,当时在佛罗伦萨,再一次在瓦萨里个人的影响之下,画家们、雕塑家们和建筑师们断绝了自己从前与手工工匠行会的关系,组建了一所艺术学院(Accademia del Disegno),它是这类学院中的第一个,成了意大利和其他国家后来的类似机构的原型。艺术学院仿效已经存在了一段时间的人文学院的模式,并且以一种规范的教育取代了较古老的作坊传统,其教育包括了几何学和解剖

① 佛罗伦萨钟楼(Campanile of Florence),1384—1387年由乔托等人设计完成,亦称乔托钟楼。——译注

② 技能艺术(mechanical arts),直译为“机械艺术”,最初由中世纪的圣维克多隐修院的于格(Hugh of St. Victor)提出,以取代希腊化时期和古罗马时代的“粗俗艺术”(vulgar arts)。实际上,“粗俗艺术”或“机械艺术”是指与“自由艺术”相对的并与体力劳动、手工艺和报酬有关的技能活动,故本文译为“技能艺术”。——译注

③ 列奥纳多(Leonardo),即文艺复兴时期的著名艺术家列奥纳多·达·芬奇。——译注

④ 瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574),意大利文艺复兴晚期的画家和艺术史家,著有《艺苑名人传》。——译注

学这样一些科学学科。

绘画要享有文学那样的传统声望的抱负,也说明了一种观念的普遍流行,它第一次明确出现在16世纪有关绘画的论著中,并且要将其诉求一直保持到18世纪:绘画与诗歌的并行。这一观念的基础是贺拉斯(Horace)的“诗亦如画”(Ut pictura poesis),以及普鲁塔克<sup>①</sup>传下来的西蒙尼德斯<sup>②</sup>的说法,加上柏拉图、亚里士多德和贺拉斯的其他一些论述。

.....

在18世纪前半叶期间,业余爱好者、作家和哲学家们对视觉艺术与音乐的兴趣日渐增加。这一时期不仅产生了由外行写作并且为了外行而写作的关于这些艺术的批评著作,而且也有将这些艺术相互比较以及将它们与诗歌进行比较的各种著述,因此,最终达到了将美的艺术的现代体系固定下来的程度。由于这个体系看起来是逐渐形成的,并且是在一部分次要的、虽然很有影响的作者著述的许多跌宕起伏之后,所以,看来,美的艺术观念和体系才可能成长起来,并且在巴黎和伦敦的文人圈子的交谈与讨论中成形,而正式的著作和论文仅仅反映了从那类交谈中产生的意见的氛围.....

走向美的艺术之体系的决定性一步是由巴托神父<sup>③</sup>在其著名的和很有影响的论文《归于单一原则的美的艺术》(Les beaux arts réduits à un même prinipe, 1746)中迈出的。的确,巴托的体系中的很多因素都来自于先前的作者,但同时也不应忽视,他是在一篇专门论述这一主题的论文里明确提出美的艺术之体系的第一个人。单是这一点就可以说明他有要求独创性的权利,也可以说明他在法国和国外,尤其是在德国所产生的巨大影响。巴托几乎是以最终的形式使美的艺术的现代体系系统化了,而所有先前的作者都只不过是为此体系做了准备。正如他在序言中所说,他从亚里士多德和贺拉斯的诗学理论出发,努力把他们的原理从诗歌与绘画扩大到其他艺术。在第1章里,巴托对各种艺术进行了清晰的划分。他将为了自身目的而获得快感的美的艺术同技能艺术区分开来,并且罗列出了以下一些美的艺术:音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈。他增加了第三组把快感与效用结合起来的艺术,并

① 普鲁塔克(Plutarch, 46? —125),生活于古罗马时代的希腊作家。——译注

② 西蒙尼德斯(Simonides, 556? B. C. - 468B. C.),古希腊著名抒情诗人。——译注

③ 巴托神父(Charles Batteux, 1713—1780),18世纪法国哲学家和美学家。——译注

把雄辩术和建筑归入这一范畴。在其论文的核心部分中，巴托试图表明，“模仿美的自然”是一切艺术的共同原则，他在结束时讨论了把其他一切艺术联结起来的戏剧。18世纪晚期的德国批评家，以及研究他们的晚近的历史学家，都批评了巴托的模仿论，而他们往往没有认识到，巴托所阐明的艺术体系被他们当作理所当然，他们只是试图为这个体系寻找到不同的原则。他们也忽视了这一事实，即当巴托甚至以古代权威的面目想把美的艺术组合在一起时，遭到大肆诽谤的模仿原则是巴托这样的古典主义批评家所能利用的唯一原则。因为“模仿性的”艺术是“美的艺术”唯一本真的古代先例，而只有在美的艺术的体系被牢固确立起来、再也不需要古代的模仿原则把它们联结起来之后，模仿的原则才有可能被取代。狄德罗(Diderot)对巴托的批评被过度强调，因为这种批评只关涉到巴托界定和运用自己原则的方式，却没有涉及那种原则本身，也没有涉及那种原则的设计所针对的艺术体系。

事实上，狄德罗和《百科全书》的其他作者不仅仿效了巴托的美的艺术的体系，而且也使之最终得以完成，因而不仅有助于它在法国普遍流行，而且也有助于它在欧洲其他国家普遍流行……

更加有趣的是达朗贝尔<sup>①</sup>著名的《序言》(*Discours préliminaire*)。在其据称是以弗朗西斯·培根(Francis Bacon)的观点为基础的对知识的划分中，达朗贝尔对哲学做出了明确的区分，它既包含了自然科学与语法、雄辩术和历史这样一些领域，也包含了“那些由模仿组成的认识”，在后者中他罗列出了绘画、雕塑、建筑、诗歌和音乐。他批评了古老的对自由艺术与技能艺术的区分，接着再把自由艺术划分为为了自身目的而获得快感的美的艺术，以及更加必要或者有用的自由艺术，诸如语法、逻辑学和伦理道德。他在结束时把主要的知识划分为哲学、历史和美的艺术。这种论述还是表明了一些波动起伏的迹象和古老看法的迹象，但它却以其最终的形式提出了美的艺术的现代体系，与此同时，也反映了它们的起源。对知识的三重划分沿袭了弗朗西斯·培根的做法，但值得注意的是，达朗贝尔谈到了五门美的艺术，而培根只提到了诗歌。达朗贝尔意识到，美的艺术的新概念将取代他所批评的自由艺术的旧概念，而他试图通过把美的艺术当成自由艺术的分支来达成妥

---

<sup>①</sup> 达朗贝尔(D'Alembert, 1717—1783)，法国数学家和哲学家。《序言》指他为《百科全书》撰写的序言。——译注

协,因而留下了很快将要消失的自由艺术的最后踪迹。最后,他透露了他在某些论述和模仿原则方面对巴托的依赖,但他反对巴托和古典主义的传统,他在此时把建筑包括在了模仿性的艺术之中,因而排除了最后的不合规则性,即把巴托的体系与美的艺术的现代体系分开。因此,我们可以得出结论说,《百科全书》著名的序言,在巴托之后并且超越巴托而使美的艺术的体系系统化了,并且通过其声望和权威性,赋予了这个体系在整个欧洲最广泛流行的可能性。

……

在追溯了法国在整个18世纪的发展情况之后,我们必须讨论一下英国的艺术思想史。英国的作者们直到17世纪末和后来都受到法国人的强烈影响,但在18世纪期间,他们却做出了自己的重要贡献,并反过来影响了欧洲大陆的思想,尤其是对法国和德国思想的影响。对各种艺术而非诗歌的兴趣在17世纪的英国著作中开始悄然兴起……18世纪早期,乔纳森·理查森<sup>①</sup>称赞绘画是一门自由艺术,而约翰·丹尼斯<sup>②</sup>则在其关于诗学的一些批评文章里强调了诗歌、绘画和音乐之间的密切关系。

较为重要的是夏夫兹博里伯爵(Earl of Shaftesbury)的著作,他是18世纪最有影响的思想家之一,其影响不仅在英国,而且也在欧洲大陆。他对文学和艺术的兴趣与趣味非常有名,他的著作充满着与各种艺术和各种艺术作品之美的关联性。他所体现和倡导的“艺术名家”(virtuoso)的理想再也不像17世纪那样包括科学,而其核心是在艺术与道德生活之中。由于夏夫兹博里是现代欧洲在其著作中讨论了占有突出地位之艺术的第一位重要哲学家,所以,有某种理由认为他是现代美学的开创者。然而,夏夫兹博里主要受柏拉图、普罗提诺和西塞罗的影响,因而他并没有对艺术之美与道德之美做出明确的区分。他的道德感仍然包括伦理对象与审美对象。此外,虽然在他的著作里经常论及各种特殊的艺术,他的一些著作甚至还全部致力于讨论绘画或诗歌的主题,但在他提及诗歌的论述里,视觉艺术与音乐一样很少被论述到,那些论述除了在早先的作者们那里看到的看法之外,并没有包含什么特别的见解。尤其是,诗歌不仅依然出现在雄辩术的组群里,而且也出现在历史的组群中,因此反映出文艺复兴时期“人文研究”(Studia humanitatis)的传统。在

① 乔纳森·理查森(Jonathan Richardson, 1665—1745),英国画家。——译注

② 约翰·丹尼斯(John Dennis, 1658—1734),英国戏剧家和批评家。——译注

英国和欧洲大陆至少在人文学界几乎同样有影响的,是约瑟夫·艾迪生(Joseph Addison)。1712年刊载于《旁观者》(*Spectator*)上的他论述想象力的著名论文,不仅因为较早强调了这种能力而引人注目,而且也因为他将想象力的快感归之于各种艺术和天然视觉能力的方式。他从未提出过一种明确的体系,但他却经常谈到园艺和建筑、绘画和雕塑、诗歌和音乐,并且非常明确地提出,想象力的快感要在其作品和产物中去寻求。

夏夫兹博里学说的哲学意涵,被一群苏格兰思想家加以进一步的发展。弗朗西斯·哈奇生(Francis Hutcheson)自认为是夏夫兹博里的学生,他修正了夏夫兹博里的学说,对道德感和美感进行了区分。这种区分被休谟(Hume)所采纳,并被狄德罗所援引,大大有助于为伦理学和美学的分离做好准备,虽然哈奇生仍然将诗歌的趣味归属于道德感。

……

在1760年之后的几十年里,对美学这个新领域的兴趣在德国迅速传播。很多大学都按照鲍姆加登<sup>①</sup>和迈尔<sup>②</sup>树立的范例开设了美学课程,部分以这些课程为基础,几乎每年都会出现新的小册子和教科书。那些作者们都已被罗列出来,但他们个人的贡献还有待研究。《百科全书》的影响得到了1769年在魏玛(Weimar)非常严谨的雕版印刷版的证实,并且还附加了《百科全书》的一个著名版本。它像在达朗贝尔《序言》的文本中提出的那样,描述了艺术和科学的图谱,将视觉艺术、诗歌、音乐以及它们的分支置于想象力的总的分支之下……

有趣的是,要注意到对较为年轻一代领导者的这类美学著作的反应,尤其是对歌德(Goethe)和赫尔德(Herder)的美学著作的反应。歌德在其早年发表过一篇非常令人不快的对祖尔策<sup>③</sup>的评论。歌德提到了祖尔策的看法的法国背景,嘲笑了把彼此的目的和表现手段都非常不同的所有艺术都汇聚到一起,这个体系使他想到了七门自由艺术的老式体系,并补充说这个体系或许对业余爱好者有用,但对艺术家来说肯定没有用。这种反应表明,美的艺术的体系是某种新奇的东西,尚未被牢固地确立起来,而歌德像莱辛(Lessing)一样,没用积极参与发展这一将要被普遍接

① 鲍姆加登(Baumgarten, 1714—1762),德国理性主义哲学家、“美学”学科的创立者。——译注

② 迈尔(Meier, 1718—1777),德国美学家,也是鲍姆加登的学生。——译注

③ 祖尔策(Johann Georg Sulzer, 1720—1779),瑞士哲学家。——译注

受的观念。到其生命快要结束之际，歌德在《威廉·迈斯特的漫游年代》（*Wanderjahre*）里表示，他到这时才接受美的艺术的体系，因为他要在自己的教育领域里为它们各自分派一个位置。然而，他在最初附加到同一作品中的一组格言里把艺术界定为知识，并且得出结论说，诗歌以天才为基础，不应当被称为艺术，此时，他对艺术较为古老的意义的认知便显露了出来……

我想以康德的观点来结束这一考察，因为他是把美学与艺术的哲学理论结合成其体系不可分割之组成部分的第一位重要哲学家。康德对美学问题的兴趣早已出现在他早期论述美和崇高的著作之中，他在其总的看法方面受到了博克（Burke）的影响……在构成其哲学体系第三个和终结部分的《判断力批判》（*Critique of Judgment*）里，康德美学观的两个主要部分中较大的一部分致力于讨论美学，而另一个部分则论述目的论。正如在最后这一部分里所呈现的那样，三大《批判》的体系是以对心灵能力的三重划分为基础的，它为纯粹理性和实践理性增加了判断能力，即审美的和目的论的能力。美学作为有关美和艺术的哲学理论，获得了与真的理论（形而上学或认识论）和善的理论（伦理学）相提并论的地位。

……笛卡尔（Descartes）、斯宾诺莎（Spinoza）、莱布尼茨（Leibniz）以及他们的所有古代的或中世纪的前辈们，都没有在自己的体系中为艺术理论和美的理论奠定一种单独的或独立的地位，尽管他们在这些学科方面表达过一些偶然的意见。如果说康德在经过某种犹豫踌躇之后迈出了这一决定性步伐的话，那么，他显然受到了鲍姆加登的榜样的影响，也受到了他那个世纪产生的丰富的法国、英国和德国有关艺术的著作的影响，他对这些著作非常熟悉。在审美判断力的批判中，康德也讨论了崇高的概念和自然美的概念，但他主要的着重点是在艺术中的美之上，他也讨论了很多对一切艺术来说共同的概念与原则……从康德以来，美学在主要的哲学学科中已经占据了持久的地位，而在18世纪固定下来的美的艺术体系的核心，已经被普遍承认是大多数后来的作者论述这一主题的必然结果，除了细节方面或阐释的各种变化之外。

……

我们并不试图讨论我们的问题在康德之后的晚近的历史，但将根据我们所能追踪到的发展得出一些普遍性的结论。把视觉艺术与诗歌和音乐一起组合到我们所熟悉的美的艺术的体系之中，在古典时期的古代、中世纪或文艺复兴时期都不曾有。然而，古人为现代体系贡献了对诗歌与绘画的比较，并且确立了绘画与雕塑

以及诗歌与音乐之间有着某种联系的模仿论。文艺复兴时期导致了三门主要的视觉艺术从手工艺中解放出来,增加了各门艺术之间的比较,特别是绘画与诗歌之间的比较,也为业余爱好者对不同艺术的兴趣奠定了基础,这有可能从读者、观众和听众的观点而不是从艺术家的观点将不同的艺术汇集在一起。17世纪见证了自然科学的解放,由此为艺术与科学之间更加明确的分离铺平了道路。只有在18世纪早期,尤其是在英国和法国,才产生了由业余爱好者撰写的并为了业余爱好者而撰写的详细论著,在其中,各种美的艺术被汇集在一起,相互比较,并在共同原理的基础之上被结合成一个系统的体系。该世纪的后半叶,特别是在德国,又迈出了一步,将美的艺术当作一门单独的学科进行比较和理论论述,并合并成了哲学体系。美的艺术的现代体系由此在其根源上就成了前浪漫派的,虽然所有浪漫派的和后来的美学都把这个体系当成其必要的基础。

要说明这个体系在18世纪起源的原因并非易事。文艺复兴时期以来绘画和音乐的崛起,与其说体现在其实际的成就方面,不如说体现在其声望和诉求方面,文学批评和艺术批评的崛起,首要的是艺术收藏和展览的业余爱好者的崛起,音乐会、歌剧和戏剧表演的出现,都必须被看成是重要的因素。各种美的艺术之间的密切关系对业余爱好者来说更加可以接受,他们感到的那种相对的快感超过了艺术家本身,艺术家们更关注自己艺术的特定目的与技巧,这一事实本身就很明显,并且得到了歌德的反应的证实。现代美学在业余爱好者批评中的根源,将大大有助于解释艺术作品何以直到最近还要由美学家们根据观众、读者和听众的观点来分析,而不是根据创造性的艺术家的观点来分析……

另一个事实看来本身就显现为我们研究的一个结果。各种艺术肯定与人类文明一样古老,但我们习惯于把它们汇集起来并在我们的生活与文化体系中为它们分派一种地位的方式,却相对很晚近。这个事实并不像在表面上显得那么奇怪。在历史过程中,各种艺术不仅改变了自身的内容与风格,而且也改变了它们彼此的关系,改变了它们在一般文化体系中的地位,正如宗教、哲学或科学的改变一样。我们熟悉的五门美的艺术的体系,不仅仅起源于18世纪,而且也反映了那个时代特定的文化和社会状况。如果我们考虑到其他时代和地方,各种艺术的地位及其联系和分支,都会显得非常不同。文化史上有一些重要的时期,那时小说、器乐或布面绘画并不存在,或者说不具有任何重要性。在另一方面,十四行诗和史诗、或彩色玻璃画和马赛克、或壁画和书籍装帧、或瓶画和挂毯、或浅浮雕和陶器,在各个时

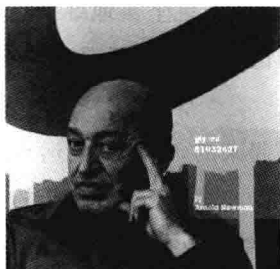
代全都是“重要的”艺术，它们在某种程度上再也不是现在的。园艺从18世纪以来就已经丧失了它作为美的艺术的地位。在另一方面，电影成了一个很好的例证，说明了新技术会产生各种艺术的表现方式，对它们而言，18世纪和19世纪的美学家们在其体系中毫无地位。各种艺术的分支全都有自身的兴衰，甚至也有其诞生和死亡，而“重要的”艺术与其分支之间的差别，都是任意的和要经历变化的。要确定版画是一门单独的艺术（如18世纪的大多数作者所认为的那样）还是绘画的一个分支，或者说要确定诗歌和散文、或诗剧和史诗、或器乐和声乐是单独的艺术还是一门重要艺术的分支，几乎不存在任何基础，而只有批评的传统或哲学上的偏好。

作为这些变化的结果，在现代艺术创作中和在文化史的其他阶段的研究中，美的艺术的传统体系开始显现出土崩瓦解的迹象。从19世纪后半期以来，绘画比先前的任何时代都更加远离文学，而音乐则经常离文学更近，手工艺已经做出了巨大的努力以恢复其早期作为装饰艺术的地位。对各种艺术的不同技巧更加强烈的认知，在艺术家和批评家中已经造成了对于以一种不再存在的境况为基础的美学体系之惯例的不满，这种美学试图徒劳地掩盖这一事实，即它的美的艺术的根本体系只不过是一种假设，它的大多数理论都是从特定的艺术（通常是诗歌）中推演出来的，或多或少不适用于其他艺术。唯美主义的泛滥已经导致了一种远未普及的健康反应。一些当代哲学家认为艺术和审美领域是人类体验的一个普遍方面，而不是传统的美的艺术的特定领域，这种趋势也大大有助于削弱后者以其传统形式表现出来的看法。所有这些理念依然是流变的和不甚明了的，很难看出它们在修改或破坏美的艺术与美学的传统地位方面会走多远。无论如何，当代的这些变化或许有助于打开我们的眼界，去理解美的艺术的现代体系的历史根源与局限性。反过来，这样的历史理解会有助于把我们从某些传统偏见中解放出来，澄清我们在艺术与美学的当下地位和未来前景方面的看法。



# 现代主义绘画\*

[美]格林伯格 著 周宪 译



克莱蒙特·格林伯格(Clement Greenberg, 1909—1994),美国艺术批评家和理论家。1930年毕业于锡拉丘兹大学,获学士学位。1939年在《党人评论》杂志上发表《先锋派与媚俗》一文,奠定了他作为20世纪有影响的艺术批评家的地位。20世纪40年代他一直在为《Nation》杂志撰写艺术评论,50年代他因坚定捍卫并探究抽象表现主义绘画而

声名鹊起。格林伯格的主要著述有《艺术与文化》《格林伯格晚期著作》《自制的美学:关于艺术和趣味》,另有《格林伯格选集》(4卷)等。

本文是格林伯格最有影响并引发争议的一篇论文。作者通过回溯康德美学的自我批判原则,格林伯格认定现代主义绘画乃是康德美学自我批评精神的产物,它突出地体现在对各部门艺术纯粹性的追求上,因而导致了艺术内部的分化。现代主义绘画由于转向平面性而回到了绘画自身,这就凸显出绘画自身的媒介和形式,它们在传统的强调题材和透视深度表现的绘画中被遮蔽。由此现代主义绘画告别了文艺复兴以来西方绘画追求深度的倾向,进而与雕塑彻底分道扬镳。这一发展并不是脱离西方艺术的连续性,毋宁说是回到西方早期绘画平面性的源头上。这篇文章与本书中泽德迈耶尔的《艺术的分

---

\* 本文最初是格林伯格在美国之音“论坛讲座”(1960)上的演讲,后载于《艺术年鉴》(1961),后稍作修改收入《艺术与文学》(1965)中。译自格林伯格网站:<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>。——译注

立》一文相得益彰，从不同角度讨论了现代艺术的内部分化和形式主义倾向。

现代主义所包含的远不止是艺术与文学。如今它几乎包括了我们的文化中一切确有活力的东西。然而，现代主义的出现完全是一个奇特的历史事件。西方文明并不是第一个背离并质疑自己根基的文明，但它却是在这方面走得最远的文明。在我看来，现代主义同一种始于哲学家康德的自我批判倾向的强化（几乎是恶化）相一致，因为康德率先批判了批判手段自身。我想，康德乃是第一个真正的现代主义者。

我以为，现代主义的本质在于用某种规训（discipline）的特有方法去批判该规训本身，但这并不是为了摧毁它，而是在其力所能及的范围内更坚实地维护它。康德用逻辑来确立逻辑的极限，然而，当他完全背离逻辑的古老统辖范围时，逻辑便以更安全的方式得以维系。

现代主义的自我批判是从启蒙运动的批判中发展起来的，但与启蒙运动批判却不是同一回事。启蒙运动是从外部来批判，这种批判方式是在其可接受的意义上展开的；现代主义的批判来自内部，是通过某些被批判之物本身的规程而展开的。这种新的批判最初出现在哲学中似乎是很自然的，因为哲学显而易见是批判性的。但是，18世纪以降，这种批判进入了其他许多领域。任何正式的社会活动都开始要求有一种更理性的证明，最初起源于哲学以适应于这一要求的“康德式”自我批判，最终被用来满足和说明哲学以外各领域的这一要求。

我们知道，在类似于宗教的活动中所发生的事情，即宗教是不能利用“康德式”内在批判来证实自身的。乍一看来，各门艺术似乎处在类似于宗教那样的境况中。启蒙运动否定了艺术严肃对待的种种任务之后，艺术看起来正被同化为纯粹而简单的娱乐，而娱乐本身又好像被同化成类似宗教那样的心理治疗。艺术要挽救自己这种每况愈下的困境，就只能通过证明它们提供了某种本身有价值的体验，这种体验决不是从任何其他活动中获得的。

每门艺术都为了自身的缘故而进行了这样的证明。它要表明的东西不仅是一般艺术所独有的和不可化约的，在每一门特定的艺术中也同样如此。每门艺术都不得通过自己的运作来确定非它莫属的效果。诚然，这样做就缩小了该艺术的胜任范围，但同时也更确定地占据了这一领域。

接踵而来的问题是，每门艺术特有而合适的胜任范围，是与该艺术所特有的媒

介独特性相一致的。于是，自我批判就变为如下工作，即保留自身所具有的特殊效果，完全排除据信是来自或借用任何其他艺术媒介的效果。如此一来，每门艺术将被认为是“纯粹的”，并在其“纯粹性”中寻找自己质的标准和独立性标准之保证。“纯粹性”意味着自我限定，因而各部门艺术中的自我批判事业，遂剧烈地演变成一种对自身的界定。

现实主义的、自然主义的艺术将其媒介掩盖起来，用艺术来掩盖艺术；而现代主义则用艺术来唤起对艺术自身的注意。构成绘画媒介的某些限制——平面，支撑物的形状和颜料特性——曾被传统的绘画大师们视为消极因素，只在暗地里或并不直接地加以承认。现代主义绘画却把同样的这些限制当作积极因素，并公开予以承认。马奈<sup>①</sup>的画是最早的现代主义的绘画，它径直表明画是被画在平面上的。因而他的作品可以说是现代主义绘画的发轫之作，由于马奈的感召，印象主义者断然抛弃了底色和上光油，使眼睛确信如下事实，印象主义者直接使用颜料管中挤出的颜料色彩。塞尚<sup>②</sup>为使其轮廓和构图更明确地适合于矩形画幅，不惜牺牲逼真性和精确性。

然而，在现代主义的绘画艺术批判和限定自身的过程中，强调不可避免的平面性比其他任何方面都更为重要的特征。平面性是绘画艺术所独有的特性，封闭的画面形状是一个限制性的条件或规范，不过戏剧艺术亦复如此；色彩乃是雕塑和戏剧所共有的规范或手段。由于二维的平面性在其他艺术没有的，但却是绘画独有的条件，所以，现代主义绘画也就朝向了平面性，好像除此之外别无他物似的。

古代大师们意识到，保持所谓的画面整体性是必要的，这就意味着在最生动的三维空间的幻觉之下和之上，始终存在着平面性。这里所涉及的显著矛盾对于他们艺术的成功是不可或缺的，事实上对一切绘画艺术的成功都不可或缺。然而，现代主义者却既回避也不解决这一矛盾，确切地说，他们是把这些说法颠倒过来。在意识到平面性所包含的东西之前（而不是之后），人们就发现了现代主义绘画的平面性。人们一开始就会把现代主义绘画看作是画，而在看一位古代大师的作品之前，人们则倾向于去看画里有什么。当然，这就是看任何类型画的最佳方式，无论是古代大师之作还是现代主义的作品。但是，现代主义则把它强行规定为唯一

---

① 马奈(Édouard Manet, 1832—1883), 法国印象派画家。——译注

② 塞尚(Paul Cézanne, 1839—1906), 法国后期印象派画家。——译注

必要的方式，现代主义在这方面的成功恰恰就是自我批判的成功。

大体上看，最近一个时期的现代主义绘画并未拒斥可辨识对象的再现。一般说来，它抛弃的是可辨识的三维物象存于其中的那种空间的再现。抽象性或非形象性尚不能被证明是绘画艺术自我批判不可或缺的要素，尽管像康定斯基<sup>①</sup>和蒙德里安<sup>②</sup>这样的知名艺术家是这么看的。就其本身而言，再现或图示并不能揭发绘画艺术的独特性，这么做只能联想到所再现的东西。一切可辨识的对象（包括画本身）都存在于三维空间之中，一个可辨识的实体即使暗示极少，也足以唤起对它所处的空间的联想，一幅人像或一只茶杯的局部剪影也会如此，这种手法把图像空间与字面上的二维性分离开来。二维性正是绘画作为一门艺术的独立性的保证，三维性则如前所述，乃是雕塑的领地。最重要的是，为了达到自主性，绘画不得不放弃了与雕塑共有任何特征。在此我要重申一遍，正是在这么做的努力过程中，虽然并未完全排除再现的或文学性的东西，绘画使自己成为抽象。

但与此同时，确切地说正是通过抵抗雕塑性，现代主义绘画表明它如此坚实地依附于传统，尽管表面上看好象与此相反。因为早在现代主义出现之前，对雕塑性的抵抗就已开始了。西方绘画就其努力达到自然主义效果而言，很大程度上应归功于雕塑，正是雕塑从一开始就教会了绘画如何通过阴影和立体感来造成浮雕幻象，甚至如何将这种幻象置于一种深度空间互补的错觉之中。然而，西方绘画的某些最显赫的成就，却是源于努力改变过去400年来对雕塑的依赖。这种倾向发轫于16世纪的威尼斯，17世纪则在西班牙、比利时和荷兰延续，它最初是以色彩的名义展开的。18世纪，当大卫<sup>③</sup>试图复兴雕塑性的绘画时，一定程度上就是想把绘画艺术从强调色彩魅力装饰性的平面化中解救出来。然而有趣的是，在大卫的最好的作品（主要是一些非正式的画）中，色彩与其他东西一样重要。后来，他忠实的学生安格尔<sup>④</sup>尽管远比大卫坚定地贬低色彩，但他的肖像画则属于14世纪以来那些老练的艺术家们所创作的最平面化或极少雕塑性的画作之列。所以，到了19世纪中期，绘画中各种雄心勃勃的潮流尽管各有千秋，但全都汇聚到这一反雕塑性的方向

① 康定斯基(Wassily Wassilyevich Kandinsky, 1866—1944)，俄罗斯画家，首创了抽象主义绘画。——译注

② 蒙德里安(Pieter Cornelis Mondrian, 1872—1944)，荷兰画家，抽象主义的重要人物。——译注

③ 大卫(Jacques-Louis David, 1748—1825)，法国新古典主义画家。——译注

④ 安格尔(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780—1867)，法国新古典主义画家。——译注

上来了。

现代主义秉承了这一倾向,不过它更加自觉而已。随着马奈和印象主义的出现,问题不再是色彩与素描的对立,而变成了纯粹的视觉经验,它同那种由触觉联想所改变或修正的视觉经验截然对立。印象主义在摧毁暗示雕塑性绘画中的阴影、立体感和其他东西时,并不是以色彩的名义,而是以纯粹的和字面意义上的视觉之名义。正像大卫以雕塑性的名义反对弗拉戈纳尔<sup>①</sup>一样,塞尚和他之后的立体主义者再次以有阴影和立体感的雕塑性之名义,来反对印象主义。然而,倘使说在那些比此前更少雕塑性的绘画中,大卫和安格尔的反抗自相矛盾地达到登峰造极的话,那么,立体主义的反抗最终造就了另一种绘画,它比自乔托和奇马布埃<sup>②</sup>以来西方绘画所见到的任何作品都更具有平面性——它们如此的平面化,以致很难含有那些可辨识的形象。

在此期间,随着现代主义的出现,绘画艺术的其他主要规范也经历了同样彻底的变化,虽然并不是那么引人注目。此处我要多花点时间来说明,画的封闭性形状或画框的规范是如何被一代代现代主义画家打破,尔后又被坚守,之后又再次被打破,然后又被分离出来并坚守不移;或者完成性、颜色肌理、明暗和色彩对比的规范如何被修改和再次修改。这些规范所面临的新风险不仅在于为了表现目的,也在于为了把这些规范更明确地作为规范来呈现。通过呈现,进而证实它们是绝对必要的。这一考察尚未完成,随着它不断地揭示出极度简化(这可以在最新的抽象绘画中看到),以及极度复杂化(也可在最新的抽象绘画中发现),这一考察将会变得更加深入。

这里,极端的问题并不是反复无常或任意性。相反,一种规训的规范被界定得越严密,它所具有的在许多不同方向上发展的自由就越少。绘画的基本规范或惯例同时也是限定条件,即是说,一幅画为了被体验为一幅画就必须遵从这些条件。现代主义发现,在一幅画不再是画而变成一个任意的对象之前,这些限制可以无限地后退;不过它还发现,这些限制越是后退,它们就越容易发现并越是显著。在一幅蒙德里安画中,黑色线条与矩形色块相交叉,似乎并不足以构成一幅画。然而,由于仿效画的封闭形状,这就产生了一种新的力量和完整性,相交叉的黑色线条和

① 弗拉戈纳尔(Jean-Honoré Fragonard, 1732—1806),法国晚期洛可可风格画家。——译注

② 乔托(Giotto, 1267—1337)和奇马布埃(Cimabue, 1240—1300),均为意大利画家。——译注

矩形色块就使得这幅画的封闭形状成为一个调节规范，这全然不会招致任意性的危险。随着时间的推移，蒙德里安的艺术被证明太拘泥于规则和传统了，在某些方面受到惯例的束缚。一旦我们习惯了这幅画的高度任意性，便会意识到在其色彩和就范于画框方面，这幅画甚至比莫奈<sup>①</sup>的晚期作品更传统。

我希望读者能理解，在说明现代主义艺术的基本原理时，我为何不得不简化和夸大。现代主义绘画所趋向的平面性，从来不是一种绝对的平面性。对画幅平面的高度敏感，也许不容许再有雕塑式的幻觉或逼真的立体感，但它却必须容许有视觉幻象。画面上最初呈现出来的标记会破坏它事实上和彻底的平面性。蒙德里安式的图形仍暗示了某种三维幻觉，但现在却是严格的图像三维，严格的视觉三维。古代大师创造出观众可以想象自己步入其中的深度空间，而现代主义画家创造的类似幻象只能被人们观看，只在字面上或图像上伴随目光游历。

最新的抽象主义绘画力图实现印象主义者对视觉效果的反感，这种作为唯一感觉的视觉效果完全是并典型地是由绘画艺术所唤起的。实现这一点使人们开始意识到，印象主义者或至少是新印象主义者与科学调情时，他们并未完全误入歧途。康德式的自我批判就像它现在所证明的那样，是在科学而不是哲学中找到了自己最完美的表现，当把这种自我批判用于艺术时，艺术便在现实精神上同科学的方法比以前更接近了——即是说，较之于文艺复兴时期阿尔伯蒂、乌切罗<sup>②</sup>、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡<sup>③</sup>或列奥纳多时期，艺术与科学方法更为接近。视觉艺术应该把自身排他性地限定在视觉经验所给予的东西之中，而不能参照其他经验类型所给予的东西。视觉艺术是一个概念，它的唯一证明就在于科学的一致性。

科学方法独自要求或可以要求，解决某一境况只能运用出现在其中的同样术语。但是，这种一致性在审美特质方面并没有承诺任何东西。最近七八十年来，最好的艺术越来越接近这样的一致性，并未出现相反的情况。从艺术本身的观点来看，艺术趋近于科学纯属偶然，艺术也好，科学也好，实际上都不可能给予或确保对方更多的东西。然而，两者的趋近表明，现代主义艺术和现代科学的发展属于同一特定文化趋势已达到何种程度，这是一个意味深长的历史现象。

① 莫奈(Claude Monet, 1840—1926),法国印象派画家。——译注

② 乌切罗(Paolo Uccello, 1397—1475),意大利画家。——译注

③ 弗朗切斯卡(Piero della Francesca, 1415—1492),意大利画家。——译注

我们知道,现代主义艺术的自我批判从未以一种自发和下意识的方式展开。如前所述,自我批判完全是一个实践问题,它内在于实践,但从来不是一个理论课题。我们听说过许多与现代主义艺术有关的纲领,但实际上这类纲领远不如文艺复兴或学院派绘画纲领来得多。除了极个别例外,像蒙德里安这样的现代主义大师,他们所具有的固定艺术观念甚至不如柯罗<sup>①</sup>多。现代主义者之所以需要某种偏好,某些肯定和强调,某种拒斥和禁忌,恰恰是因为通过它们才能维系更有力、更富表现性的艺术方式。现代主义艺术家的直接目的曾是并依旧是优先保持个性,他们作品的真实与成功就是保持个性。过去几十年,无数个性化的绘画形成了积累,它们展现出现代主义绘画普遍的自我批判倾向。然而,没有一位艺术家过去或现在会自觉地意识到这一点,任何艺术家都不可能在意识到这一点的条件下自由创作。就此而言,甚至在相当程度上说,艺术是与以前一样的方式在现代主义的名义下继续前行。

我坚持认为,现代主义迄今为止从未表现出与过去决裂。现代主义也许意味着传统的某种退化,意味着尚未解开的传统纽结,但这也意味着传统的进一步嬗变。现代主义艺术是并无断裂或鸿沟地从过去发展而来的,无论它终止于何处,只有参照过去它才可以被理解。绘画的制作从一开始受到我所提及的各种规范的制约。旧石器时代的画工或雕刻工可以全然不顾画框这一规范,以字面意义上的雕塑性来处理外表,这只是因为他制作的是象而非画。他们是在某种支撑物上创作——一段岩墙、一块骨骼、一个兽角或一块石头——这些限制和外表自然是任意地给定的。然而,画的制作就意味着在其他东西中有意创造出或选择一个平面,就意味着有意把这个平面框起来和加以限定。这种有意性恰恰就是现代主义绘画所喋喋不休的东西,即是说,艺术的限制性状况完全就是人的状况。

但是我要重申:现代主义艺术并未提供理论上的证明。也许可以确切地说,它把各种理论上的可能性转变成经验的可能性,这样做也就检查了与艺术实践和实际体验相关的诸多理论。在这方面,现代主义才被认为是颠覆性的。我们通常认为制作和体验艺术必不可少的某些要素,以下事实说明情况并非如此,即现代主义绘画无需这些要素,但却可以继续提供各方面均必不可少的艺术体验。这一证明并未改变我们许多古老的价值判断,这只能使我们对这些古老的价值判断更加深

---

<sup>①</sup> 柯罗(Jean-Baptiste Camille Corot, 1796—1875),法国画家。——译注

信不疑。现代主义也许同乌切罗、弗朗切斯卡、埃尔·格列柯<sup>①</sup>、拉图尔<sup>②</sup>甚至弗米尔<sup>③</sup>这些古代大师的复兴有关,而且它即使没有引发,至少也肯定了复兴像乔托一类艺术家的声望。不过,现代主义并没有因此而贬低达·芬奇、拉斐尔、提香、鲁本斯、伦勃朗或华托<sup>④</sup>的地位。现代主义所昭示的是,纵使过去曾公正地评判过这些大师,但这么做时却常常给出了一些错误的或不相干的理由。

这种境况今天在某些方面几乎没有改变。艺术批评和艺术史滞后于现代主义艺术,如同它从前落后于前现代主义艺术那样。有关当代艺术所写出来的大多数东西仍属于新闻,而非艺术批评或艺术史。它属于新闻——亦即属于我们这个时代的许多记者和新闻知识分子都经历过的千年来的复杂境况——现代主义的每个新阶段都被誉为艺术的一个完整新时期的开端,标志着与过去传统习惯的彻底决裂。人们期待着每个时代的某种艺术都同以前的艺术迥然异趣,并摆脱人人(不管他是见多识广还是无知)谈论的实践规范或趣味规范。然而,这种期待在每个时代都化为泡影,因为此处所讨论的现代主义时期最终把自己带进了传统与趣味那明晰的连续性之中。

我们时代真正的艺术并不像连续性断裂的观点所说的那样。除个别之外,艺术是连续的,如果没有连续性那将是不可想象的。假如没有艺术的过去,没有保持其优秀标准的迫切要求,现代主义艺术就会既缺乏实质性,也无存在的正当理由。

---

① 格列柯(El Greco, 1541—1614),西班牙画家。——译注

② 拉图尔(Georges de La Tour, 1593—1652),法国画家。——译注

③ 弗米尔(Johannes Vermeer, 1632—1675),荷兰画家。——译注

④ 华托(Jean-Antoine Watteau, 1684—1721),法国画家。——译注



# 作为符号系统的艺术与编码的要求\*

[法]列维-斯特劳斯 著 阎嘉 译



克洛德·列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss, 1908—2009),法国人类学家,与弗雷泽、包阿斯并称“现代人类学之父”。曾在巴黎索邦大学学习法律和哲学,1935—1939年在巴西圣保罗大学做访问教授期间开始了人类学研究。1941年赴美国,在纽约的社会研究新校任教,并结识了俄裔美国语言学家雅各布森,1948年回到法国并获得了博士学位。20世纪40—50年代,列维-斯特劳斯发展形成了结构主义人类学理论,1959年被提名为法兰西公学人类学部主任,前一年出版了《结构人类学》。列维-斯特劳斯著述丰富,主要著作有《图腾崇拜》《野蛮的心智》《神话学》《神话和意义》等。

在与艺术批评家沙博尼耶的对话中,列维-斯特劳斯讨论了艺术如何作为一种语言起作用。艺术与其他语言之间的差别在于:表达清晰的语言是一个与所指涉的对象无关的任意的符号系统,而在艺术中,符号与对象之间存在着一种可以感知的关系。列维-斯特劳斯发现,一种双重变化对艺术构成了威胁。它有可能变成一种虚假的语言,一种毫无意义的有关语言主旨的游戏,它也有可能成为一种总体性的语言,一种表达清晰的语言。因而,它有所意指,但却不会唤起任何真正的审美情感,因为审美情感是在一个无意义的对象成为一个能指之时我们做出反应的方式。当艺术家把一个对象提升到符号层面时,

\* 本文译自 Boris Wiseman, ed., *The Work of Art as a System of Signs* (Cambridge, 2007)。——译注

他就揭示了一种结构,这种结构在对象中是隐蔽的,而在符号里则很明显。由于造型的或诗意的呈现,对象内在的结构突然显现出来。艺术作品使我们得以发现对象具有的、与人类心灵共同的结构和功能的特性。

## 一、作为符号系统的艺术

乔治·沙博尼耶:克洛德·列维-斯特劳斯,我想问你一个问题,它与我早已提出的一个问题有非常密切的关系。我既不是社会学家,也不是人类学家,而我相信,无论对错,在诸如我们这样的现代社会里,我能觉察到那个群体之中的分裂。我的意思是说,如我所见,那个群体中的一部分人将其精力投入到所谓的、大致说来的经济事务之中,而另一部分人则关注文化的隐秘性。我想知道,在你所研究的社会里,是否可以观察到类似的现象?当然,这个问题与另一个问题相重叠——即经济活动是文化不可或缺的一部分吗?

克洛德·列维-斯特劳斯:在这里,我再次认为,很难给你一个普遍性的答案,即这个答案对人类学家所研究的一切社会来说都是有效的。

在我看来,在大多数社会里,文化的隐秘性质都是显而易见的。只要你想到魔法师僧侣般的等级制和行会,就会发现与你所提及的问题的某种相似性。就相关的我们自己的社会而言,我的印象是,你所提到的分裂,与其说是由于这些不同的活动不是由相同的个人进行的,不如说是由于他们之间缺乏个人的联系。毕竟,在土著社会里,巫医或许是专门的医师,但他仍然是我的邻居。他住在隔壁,我认识他,每天都见到他,并在各种相关的世俗事务中同他打交道。无疑,我始终都会意识到这一事实,即他是巫医,在其能力方面,他同样是一个超自然知识的智囊,但我们的关系并没有打上那种陌生的印记,而在西方社会里,那种陌生性在实质上得到了这一事实的解释——打一个粗略的比方——雷诺汽车厂的一个雇员绝不会,或者说,事实上绝不会有机会与作曲家或画家进行交往。

乔治·沙博尼耶:是的,我完全理解你对我问题的回答,我能想象到你选择这个特殊例子的原因。可是,它与我对你提出的那个问题不完全吻合,而且这个例子也表达得很糟糕。在“雷诺汽车厂雇员”的范围内,我要提出所有那些把自己的精力投入到经济事务中去的人们。正是在他们与其他人之间,我似乎觉察到了一

种分裂。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：你认为这在某种程度上不能由当代社会巨大的密度和规模来解释，那种密度和规模使不同职业的人们不可能有机会相互接触吗？

**乔治·沙博尼耶**：是的。我认为，即使他们彼此认识，仍然存在着某种程度的不信任。我相信，这种不信任是由知识的某些分支造成的——我小心翼翼地以复数形式说到分支，以便我的评论不会被认为只适用于科学知识。我认为，我刚才说到的不仅与科学知识有关，或许也与“艺术知识”有关。简言之，我认为，一般而言，将文化隐匿起来的个人，无论是科学家、艺术家，还是有某种能力的知识分子，对西方社会来说都毫不重要。西方社会不仅对他毫无兴趣，而且也不信任他；那个领地上的其他人——或者确切地说那个群体的其他人——不信任他，正是这个事实，导致我要问你，原始社会的情形是否相同。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：在明显与我们的社会极为不同、相距遥远的各种社会里，不可能找到一种相似性，而它们引起我们的兴趣，正是由于这个原因；我们不能忽视各种差异，不能显得就像他们与我们一样似的。你要问的是不可能性，因为你的问题几乎是一个明显的矛盾。在那些社会里，如果我们要发现的似乎是与西方社会里存在的相同类型的某些形式……

**乔治·沙博尼耶**：它们与西方社会一样属于同样的范围。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：的确如此。

**乔治·沙博尼耶**：我完全明白。你认为，倘若在我们的社会内部有联系的话，那么，我似乎觉察到的那种分裂就不会存在了吗？

**克洛德·列维-斯特劳斯**：哦，我绝对不认为它不会存在，因为——冒着出现与我先前的解释相矛盾的危险——在一些小得多的社会里，即在几百个或几千个人组成的社会里，我在前几天提到的那些属于本真关系的个人联系，有可能存在着，然而却存在着一些分别，即它们不是根据高深的知识，而是根据专业化来说明的。不过，这两者之间不存在任何边界，因为一个出色的制陶女人，只有在她与超自然的世界具有某些密切关系，并拥有她承袭、获得或被赋予的神秘力量之时，才会被认为是出色的。

**乔治·沙博尼耶**：所以——例如，拿你所观察到的社会中我们叫作“艺术”的领域来说，每个人都毫无保留地接受了群体的艺术。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：当然。事实上，艺术被紧密地融入到了那个群体的生

活之中。倘若我们试图发现一种共同的语言,它能表现出你凭直觉感知到的这种差异——而我要努力避免就此做出任何说明,因为很难在逻辑上加以阐明——那么,在所谓的原始社会里找不到的,或者说只是非常例外地找到的(我在这里再次小心翼翼地不想确立一种普遍的准则),是那种构成我们现代艺术活动之概念的真正基础的关系,那就是说,一方面是创作者与另一方面是观众或听众之间的关系,如果所谈论的艺术是音乐的话。这种二元性在原始社会里是一种例外事件,因为艺术的作用在那里很可能不一样。艺术作品的符号作用在原始社会里似乎更加突出;至少,它在那样的社会中恰恰更加符合被分派给艺术的社会学作用。

**乔治·沙博尼耶:**而艺术是一种语言的理念并不存在。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**艺术是一种语言的理念在一种完全字面的意义上可能存在。首先,我们只要想到各种形式的象形文字(*picture-writing*),它们介于书写、即语言与艺术作品之间;然后,我们尤其可以想到在各种作品中会看到的大量象征符号——我并不是说所有的所谓原始社会,而是说它们当中的很多社会,例如,北美的印第安人以及苏丹、刚果或者更加靠近南部地区的某些非洲社会,在那里,每个对象,甚至是最具有功利性的对象,都是一种象征的浓缩物,它不仅能被创造者理解,而且也能被一切运用它的人理解。

**乔治·沙博尼耶:**是的。在我们的社会里,情况远不是这样。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**只举一个非常简单的例子,在某些非洲社会里,丈夫和妻子不习惯在一起进餐,他们更少在吃饭时进行交谈;在我们自己的社会里,消费食物像排泄一样是一件私密的事情;当妻子想劝告丈夫时,为简洁起见,她会请木雕艺人做一个可以叫作汤碗的盘子,装饰着一些象征性的图案,它们在很大程度上会涉及各种流行的谚语——非洲社会有很多谚语。结果,那个盘子本身,即丈夫吃饭的容器,同时就成了一种信息,它既可以根据丈夫自己的容器来解释,也可以借助被叫来进行劝告的专家来解释。

**乔治·沙博尼耶:**是的,所以,我们在“艺术”与“民间传说”之间进行区分是不可能的。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**事实在于,艺术创新非常迅速地、实际上几乎立刻就被合并到了群体的文化之中。同样,差异只是程度的问题,而不是性质的问题。我们倾向于认为,民间艺术产生于集体无意识内部的深处,认为它将自身显现出来的各种形式要追溯到很久以前。这在某些情况下是对的,但并非全部如此。在乡村

的家具上仍然可以看到的车轮或玫瑰形图案,尤其是在布列塔尼和巴斯克<sup>①</sup>乡下,可以追溯到非常早的时期,因为在欧洲乃至非洲的一些边境地区,也可以发现这类图案。另外,我们大多数的流行小曲或童谣,即使不是全部,并不是从非常遥远的过去流传下来的,而时常都可以追溯到18世纪巴黎社会流行的这些或那些歌曲,此后才传播到全国,并传播到了从贵族和资产阶级圈子直到社会最下层阶级的各个社会层面。

在我们所称的“通俗艺术”的背后,存在着某种极为复杂的东西——一种双重运动,它一方面包括保存,另一方面包括使那些原本属于上流社会或被认为如此的主题通俗化。

**乔治·沙博尼耶:**我们总会返回到相同的结论:与艺术有关的一切无不与人类学家相关。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**无论如何,人类学家都不可能率先忽视艺术,因为艺术是文化的一部分,或许也由于更加明确的原因,艺术在最大程度上构成了文化对自然的接受,这在实质上成了人类学家研究的现象类型。

**乔治·沙博尼耶:**在这种情况下,你会认为艺术始终都是语言,艺术相当于一种语言吗?

**克洛德·列维-斯特劳斯:**当然是。但不是任何语言。我们已经提到过技能方面,它也许是一切审美表现的公分母;事实上,在艺术中,艺术家从来都没有完全掌控其媒材和技术过程。倘若艺术家能够掌控的话——而我认为,这恰恰属于表明这种现象何以是普遍的问题……

**乔治·沙博尼耶:**如果艺术家能够掌控的话,那么,艺术将不再存在!

**克洛德·列维-斯特劳斯:**如果他能够掌控,那么,他就会达到对自然的完全模仿。艺术的模式和作品将是同一的,结果,艺术家就会再造自然,而不是创造特定的文化对象;然而,在另一方面,倘若没有提出这个问题,即如果作品与给予它灵感的来源之间没有任何关系,那么,我们就会发现自己接触到的不是艺术作品,而是一个语言学性质的对象。语言的基本特征——正如费尔迪南·德·索绪尔<sup>②</sup>非常

① 布列塔尼(Brittany)为法国西北部的一个地区,位于英吉利海峡和比斯开湾之间的半岛上。巴斯克(Basque)地区位于比利牛斯山脉西部、比斯开湾沿岸,地跨西班牙和法国两国。——译注

② 费尔迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure, 1857—1913),瑞士语言学家、现代语言学的重要奠基者、结构主义语言学的开创者之一。——译注

明显地表明的那样——在于它是一个符号系统，它与它们意在表示的东西之间没有任何物质性的关系。如果艺术是对对象的完全模仿，那么，它就丧失了它作为符号的功能。我认为，我们由此得出了艺术是一个意指(signifying)系统的概念，或者是意指系统的一种结合物，然而，艺术始终都介于语言与对象之间。

**乔治·沙博尼耶：**值得注意的是，艺术批评家在撰写其文章时，经常使用“语言”这个词语。完全不是在你所提出的那种意义上，而这仅仅是人们所期望的，因为艺术批评家不是人类学家。但是，人们得到了这一印象，即“语言”这个词语已经变得毫无意义。

**克洛德·列维-斯特劳斯：**是的，“语言”这个词语，或者说一般的语言学术语，经常被滥用。我认为，艺术批评家或艺术家用“语言”真正要表示的，很可能是像“信息”(message)一样的某种东西，其含义是说艺术家让自己向观众或听众发言。这种关系……

**乔治·沙博尼耶：**是的，实际上，他们使用“语言”是要回避“信息”这个词。

**克洛德·列维-斯特劳斯：**是的，因为“信息”很容易带有神秘的暗示——碰巧，同样相当错误的是，由于通讯专家们以一种精准而客观的方式使用“信息”这个术语。

**乔治·沙博尼耶：**对艺术家来说，它具有救世主似的暗示，此外，这说明了一些艺术家对它不信任的原因。

**克洛德·列维-斯特劳斯：**完全正确。然而，在我看来，使用“语言”这个词语如果不是危险的话——因为我们刚才已经肯定，所有艺术都是语言——至少经常都是错误的，并且会沉溺于这样的目的，即在事实上并不存在的地方去发现一种语言或信息。虽然所有艺术都有可能是语言，但在理性思维的层面上肯定不是这样；我的意思是说，艺术家所能掌控的一切手段全都是符号，而艺术作品的作用是要意指一个对象，要确立与某个对象的意义关系。

**乔治·沙博尼耶：**这种看法促使我要求你界定艺术与意义之间的关系，说明应当确定的艺术与语言之间的差别，在语言学的意义上采用语言这个词语。

**克洛德·列维-斯特劳斯：**我必须返回到我刚才概述的差别之上——即表达清晰的语言是一个任意的符号系统，它与它打算意指的对象没有任何可以感知的关系，而在艺术中，符号与对象之间则存在着某种可以感知的关系。

**乔治·沙博尼耶：**就诗歌而言，你会提出同样的主张吗？在我看来，诗歌要使

用词语,因而,就其全部意图和目的而言,似乎要在语言学的领域里起作用,它却仍然可以声称具有语言学领域之外的意义。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**你说得对,关于诗歌,我们必须修正我刚才提出的界定的措辞,如果不是修正其基本意义的话;我说过,艺术介于对象与语言之间;现在我想说,诗歌在其已被接受的最一般的意义上介于语言与艺术之间。诗人与语言的关系,同画家与对象的关系一样。语言是诗人的原材料,诗人打算意指的,正是这种原材料——完全不是我们在言语中试图传达的理念或者概念,而是那些较为厚重的语言对象,它们是由言语的碎片或片断构成的。

**乔治·沙博尼耶:**即使诗人在其实际上所要做的事情方面被误导了,但他却相信,在概念上对词语的使用是一种次要的、低下的使用。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**如果你允许我使用一种相当牵强的比较的话,那么,诗人在语言方面的举止,就像工程师试图用较轻的原子来构成较重的原子一样;诗人所创造的语言对象,比散文中所使用的语言对象更为重要;他为语言的表达增加了新的维度,在传统的诗歌形式中,押韵的额外要求、韵律节奏的分析和其他一切韵律学的规则都是显而易见的。此外,诗人可以随着蜕变的过程而行动,像兰波<sup>①</sup>所做的那样。因而,诗歌似乎存在于两种相互冲突的规则之间:语言的综合与语义的蜕变。

**乔治·沙博尼耶:**这两者同时进行。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**是的,它们肯定是不可分割地相联系的,但在其中任一情况下,语言都被认为是一种对象,而这种对象以这样一种方式被利用来确保增加或抽取某种更加深层的意义。

**乔治·沙博尼耶:**是的,但像所有艺术家一样,存在着诗人所声称的悖论性的限制条件——虽然这种声称在诗人的情况下最为明显——他声称他的意指在意义的领域之外,在语言的领域之外。按照诗人的看法,词语是使他运用语言以便完全脱离语言的某种东西,为了说出更多的东西,要通过完全抹去来进行意指——而从逻辑上说,这并没有意指任何东西,或者说,我是这样理解的。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**不是。更确切地说,它完全取决于你赋予你所使用的

<sup>①</sup> 兰波(Arthur Rimbaud, 1854—1891),19世纪法国著名诗人,早期象征主义诗歌代表人物,超现实主义诗歌鼻祖。——译注

词语的意义。如果你的意思是指艺术表现的任何形式,无论是造型艺术、诗歌,还是音乐,都旨在创造一种语言,然而,恰当地说,这种语言并不是表达清晰的语言——实际上,在绘画或音乐的情况下,它完全不是表达清晰的语言,而在诗歌的情况下,那是一种完全不同的对表达清晰的语言的运用——我认为,你是绝对正确的。在另一方面,如果你以艺术家的名义,要声称意义可能存在于一切可能的或想象的语言之外的话,那么,我会认为,这在实际上是一个矛盾。

乔治·沙博尼耶:实际上,我并非没有意识到这一矛盾。此外,我并未声称要为艺术家或别的什么人代言。我认为,我在艺术家们——无论是画家,还是诗人——所发表的所有宣言中发现了这样一种意图的陈述。至于音乐家,情况可能有所不同。我从未遇到过一位像画家或诗人那样以相同方式来表现自己的音乐家。音乐家的词汇不一样,他们的主张似乎也有所不同。

克洛德·列维-斯特劳斯:是的,但我们在这方面必须再做出一种区分。我们可以把某种心理的和主观的态度归之于艺术家,但重要的事情毕竟不是艺术家在想什么,而在于他做什么。倘若情况不是这样,那么,艺术家就不需要写诗、作曲或者绘画。他完全可以写书。

乔治·沙博尼耶:当然是这样。

克洛德·列维-斯特劳斯:因此,如果你注意到,你正好熟悉的那些艺术家以一种在逻辑上或哲学上无法接受的方式来阐述自己的渴望与主张,那么,我的评论将是:“这无关紧要。”

乔治·沙博尼耶:我承认,我在某种程度上强加了艺术家对自己想法的表达。实际上,我从来没有听到过艺术家们如此明确地表达自己的想法,也没有听见他们如此清晰地陈述这种悖论。然而,我却注意到,当我强加他们的陈述时,我总会得出这种悖论。

克洛德·列维-斯特劳斯:重要的事情是他们做了什么,而不是他们认为自己要做什么。

乔治·沙博尼耶:当然是这样。

克洛德·列维-斯特劳斯:他们自己也很少提出各种主观的理由。在每种创造或者发现中,创造者或发现者最初意识到或者最初进行自我表达的方式,多半都非常不同于他所获得的客观结果。

乔治·沙博尼耶:是的。但我也认为,艺术家用这些词语来进行自我表达,怀



着一种强烈的愿望,要达到某种超越分析范围的层面或者领域。在艺术家看来,他的艺术有别于认识,因为他认为自己所做的东西不可能成为分析的对象,不可能以定量的条件来评判。而我认为,这是他最强烈的动机。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**艺术家是否这样认为毫不重要,除了对心理学家来说以外,特别是那些关注审美创造的心理学家。真正的问题在于:他实际上在做什么?他无意地,或许是无意地,创造出了一种辅助语言的符号系统,而这个系统能与其他一切符号系统并列存在,或者说——这在我看来更加危险得多——他要对我们说:“我要创造出一个新的符号系统,我要创造出一种新的代码。”而事实上,他仅仅创造出了一种伪代码?我必须承认,这经常都是我在观看抽象的或者所谓抽象的绘画时获得的印象,因为就此而言,我们可能忘记了我刚才提出的语言与艺术之间的差别:抽象画也许呈现了一种符号系统,这个系统与对象具有一种故意的任意关系。但是,这种语言是那种无论愿意与否都会强加于我们的语言,它依然与审美情感有联系,或者说它完全不是与其他一切语言一样的那种系统,比方说像铁路信号那样,它们是一些有不同色彩的方形或圆形,向火车司机传达着各种意义,如“线路畅通”、“线路受阻”、“另一方向的列车要到达”,或者“你必须在平交道口前慢下来”……然而,既然这是一个任意的符号系统……

**乔治·沙博尼耶:**确实是这样的吗?

**克洛德·列维-斯特劳斯:**你这话是什么意思?

**乔治·沙博尼耶:**并不确定的是,这些符号系统是任意的:可能并非偶然的是,选择绿色来表示“完全畅通”,红色表示“停止”。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**你试图使我自相矛盾,因为我曾经提出过这一观点,即像这样的系统完全不是任意的。并不是说不可能用绿色来意指“道路不通”,把红色用作完全畅通的信号,而是因为如果颠倒过来,那就会出现……

**乔治·沙博尼耶:**不会是一种完全的颠倒。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**……不会是一种完全的颠倒:红色继续是红色,那就是说,是身体上和生理上兴奋的一个来源,与完全非任意的某些反应的类型有联系。

**乔治·沙博尼耶:**附带说,在我看来,选择红色来意指“停止”是悖论性的。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**是的,实际上,我们也许……

**乔治·沙博尼耶:**它更像是一种前进的刺激物。

克洛德·列维-斯特劳斯：我们可以把红色当成热烈或可传达的符号，在另一方面，把绿色当成寒冷和相当恶毒的象征。

乔治·沙博尼耶：所以，也许有可能在这方面发现一种相关的、深刻的、根本的意义……

克洛德·列维-斯特劳斯：然而，这种根本意义不是极其无力吗？我们所使用的明显任意的各种信号系统，肯定不像它们在理论上看起来那样是完全任意的。但是，它们在很大程度上是任意的，其任意的程度远远超过了传统画家、立体主义画家或音乐家所使用的符号与象征。

## 二、编码的要求

乔治·沙博尼耶：你刚才说到，要把抽象画家的主张与对象分离开来。的确是这样。然而，他肯定不主张与自然相分离。相反，他要求贴近自然，正是他与对象的分离，才使他的主张具有更重要的意义。既然对象是一种妨碍，一种障碍物，并且代表着提供一种描述的职责，使迅速的综合变得不可能，那么，抽象画家就会说：“我的抽象画使我能够进行一种更加迅速和更加彻底的综合——如果‘彻底’这个词能够与‘综合’联系起来的话——超过了我被限制于一个对象和对它的创造。”

克洛德·列维-斯特劳斯：不过，我并不想给你这种印象，即我对抽象画的态度……

乔治·沙博尼耶：哦，我理解你的态度，我只是试图……

克洛德·列维-斯特劳斯：……完全是否定性的。我可能被它吸引，被它迷住；它可能因为色彩和形式而对我具有极大的吸引力。然而，当我看一幅抽象画时，我从来都无法确定是否要把它挂在我的墙上，无法确定我是否不会在一块漂浮木或一件矿石标本中得到同样大的满足。一片孔雀石或一块玛瑙不会给我的想象力提供更加微妙的图案、更加灿烂和生动的色彩，以养育和激励我的心灵吗？换句话说，与其说我要质疑抽象画的吸引力，尽管我把它置于相同的范围中，不如说我要质疑特定对象可能具有的吸引力，要质疑它的意义……

乔治·沙博尼耶：通过清晰的意指……

克洛德·列维-斯特劳斯：更确切地说，是它的意指的特点——因为它明显是有

意义的——画家的意图和在绘画期间是有意义的……

**乔治·沙博尼耶**:是的!我甚至会竟至于认为,当人们在一位抽象画家或一位画家面前发现了自己之时……因为一位画家不一定是一个在画布上绘画的人……

**克洛德·列维-斯特劳斯**:是的,但我们不必提及那些名字,因为这会使我们陷入争论之中!

**乔治·沙博尼耶**:我可以提出一些名字。例如,我想到了苏拉热<sup>①</sup>或者哈同<sup>②</sup>。好的,当我在看苏拉热或哈同绘制的画作时,我得到的印象是我认识了整个人,甚至还有他的政治观点。我在思考各种极端的个案。正如我从一件特定的原始派<sup>③</sup>的作品中会看见的,或者如我认为会看见的那样,那是他看待社会的角度。

**克洛德·列维-斯特劳斯**:但是,在这些我承认非常有可能的个案中,你不认为那实际上是因为……

**乔治·沙博尼耶**:我认为,在抽象画中有可能非常清晰地辨别出那个部分,它构成了在纯粹装饰性图案中安排的完全非意指的各个色点。在某些画作中,我们偶尔会意识到向另一个范围的转变。那个人本身变得很明显。例如,当我在看马蒂厄<sup>④</sup>的画作时,我完全没有意识到人的因素。倘若我在看马蒂厄的一幅画作,那么,我便对马蒂厄一无所知。倘若我在看苏拉热的一幅画作,那么,我知道苏拉热属于哪种人。在一种情况下,画作已经变成了对那个人的诗意的表现,在另一种情况下,它从未达到这个层面(我承认,艺术家也许故意避免以此为目标)。

**克洛德·列维-斯特劳斯**:是的,但在这种情况下,你不认为所发生的事情是,画家虽然认为自己保持了对自己规则的忠实,但在实际上却背叛了它,所以,尽管似乎是他自己,但有意义的关系、与对象的关系,已经悄悄地再次被引入了?

**乔治·沙博尼耶**:我可以相当清晰地看出,这也许是实情。然而,我并不相信情况是这样。

**克洛德·列维-斯特劳斯**:我倒更愿意举一个音乐的例子。我们在音乐中发现

---

① 苏拉热(Pierre Soulages, 1919— ),法国画家和雕塑家,以画黑白抽象画而知名。——译注

② 哈同(Hans Hartung, 1904—1989),德裔法国画家,欧洲抽象表现主义创始人之一。——译注

③ 原始派(Primitive),20世纪初产生于法国的一个现代画派,又称稚拙派,以亨利·卢梭(Henri Rousseau, 1844—1910)为代表,主张返回到原始艺术的风格中去,追求自然天成的表现形式,努力表达直接的朴素印象。——译注

④ 马蒂厄(Georges Mathieu, 1921—2012),法国抽象表现主义画家。——译注

了一种有点类似的情形,但在在我看来却是一种更容易讨论的情形,因为就我所知道的而言,没有哪个抽象画家——而你比我更熟悉这些问题——就此提出过一个系统,也没有发展出一套代码。在我看来,每个画家都试图创造出自己的代码,随着他的前进,随着他从一幅画转向另一幅画,他会修改代码,而连续的音乐给我们呈现的是一种有意识的和系统性的努力,以提供一种新的音乐语法,它意在取代传统的语法。

**乔治·沙博尼耶:**是的,但它离传统语法并非那么遥远。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**在我看来,它首先是一种只作为韵律学而起作用的语法。各种规则是诗学的,不是语言学的,因为语言学规则的实质性特征在于,它凭借语音使之能够表达不同的意义,而语音本身则是任意的,这些语音是一种二元对立系统的一部分;换言之,在发音清晰的价值内部确立了一种逻辑层级,它使我们得以区分不同的意义。

现在,我完全无法清晰地看出,连续的编码如何能够成功地维持或重新发现这样一种层级系统。对立面的理念还残存着,但音符的位置没有被连接成一个系统。在这种意义上,代码似乎更加成了表现性的,而非语义性的。然而,话虽如此,当我们聆听《沃采克》<sup>①</sup>这样的作品时——它是十二音体系的,而不是纯粹音列的,我们感到自己正在聆听一种并非完全令人不安的音乐。但是,这不是由于传统音乐的语义体系——这种体系在音符层级的比例方面得到了表现,并把它们的作用指定为导音(leading note)、主音(key-note)和属音(dominant note)——在这方面具有一种对等物,尽管有音乐家的意图,但他对所发生的情况却没有任何清晰的概念。

**乔治·沙博尼耶:**这些理念如何影响到你对“具体音乐”<sup>②</sup>的看法呢?

**克洛德·列维-斯特劳斯:**在我看来,“具体音乐”非常接近于我们刚才讨论过的那种抽象绘画;这两者都是通过画家或作曲家的个人喜好所获得的各种要素的一种结合,但却独立于一切语义规则。偶尔有可能出现某种意义,正如我们偶尔会在一个自然对象中突然发现意义一样,在一块小鹅卵石或一片卷曲的树皮当中,从中“辨认出”一朵花或一只野兽(但是,当我说“一种意义”时,我并没有想到与任何特

① 《沃采克》(Wozzeck),奥地利表现主义作曲家阿尔班·贝尔格(Alban Berg, 1885—1935)于1917—1920年创作的3幕15场歌剧。——译注

② “具体音乐”(musique concrète),一种现代音乐形式。它把自然界和现实生活中的各种音响(包括乐音与噪音)记录下来,再通过音响机件进行加工,以合成“音乐”。——译注

定事物的类似之处，如道路当中的——一个树根很像一条龙……）。

**乔治·沙博尼耶**：当然。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：这完全是因为我们突然把那个对象看成是一种结构，并在为我们提供一种审美情感的对象中看出了那种结构，它纯粹是一种偶然的結果。在没有艺术家方面的任何深思熟虑的意图的情况下，在他没有以一种真正意义上以乐器来引起那种感觉的情况下，这也可能发生。

**乔治·沙博尼耶**：我认为，“具体音乐”的作曲家不会认可这些关系。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：哦，我非常肯定地认为他们不会认可！

**乔治·沙博尼耶**：然而，我认为，很多听众也会拒绝接受那些关系。我可以聆听一首“具体音乐”并且被它感动。我甚至可以聆听它，并赋予它某种空间形式。它以一种完全不同于贝多芬的交响乐的方式将自身投射出来。在我看来，它较为自然地将自身投射到空间里。例如，如果我聆听菲利波(Philipot)的音乐，那么，它在空间里具有的意义与贝多芬或莫扎特的音乐完全不一样。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：在我看来，威胁到艺术的最大危险是双重的。首先，它不是作为一种语言，它有可能成为一种虚假的语言，一种对语言的歪曲的模仿，一种赝品，一种关于语言主题的孩子般的游戏，它在获得意义方面不会成功。其次，它有可能成为一种总体性的语言，除了它所使用的媒材之外，与表达清晰的语言属于相同的类型，在这种情况下，它极有可能有所意指，但与此同时，它不可能伴随着任何真正的审美情感。

你刚才的评论中触动我的是，你对“具体音乐”和贝多芬的音乐进行了区分，或者说，对古典作曲家或浪漫作曲家所创作的音乐进行了区分，而你认为，它们没有给你提供相同的体验，在一种情况下，你建立起了空间中的感知；但建立空间感知的可能性——我对此一刻都不怀疑——会伴随着审美情感吗？

**乔治·沙博尼耶**：是的，似乎我的感知形式与早已存在于我身上的某种东西很吻合。当我聆听菲利波的音乐时，出现了某种非常奇怪的事情：我得到一种印象，即我重新发现了对我来说很特殊的感知方式。在聆听菲利波的音乐时，我得到的印象是，作曲家要告诉我，我的感知能力在如何起作用……

**克洛德·列维-斯特劳斯**：因而，在这种情况下，我认为，审美体验的条件形成了，因为在我看来，我们称为审美情感的东西被联系起来——更确切地说，当一个无意义的对象被提升为能指的角色时，审美情感就成了我们做出反应的方式。

事实上,这个问题最初是布瓦洛<sup>①</sup>在很早以前提出来的,他当时写道:“当其由艺术来模仿时,既没有阴险的人,也没有可恶的妖怪。”他使用了一个拙劣的例子,但审美转化或提升的真正作用,是要上升到某个有意义的层面,这个层面并不存在于其原初状态的这种方式或者形式之中。

**乔治·沙博尼耶:**你认为艺术家是追求语言的某种人吗?

**克洛德·列维-斯特劳斯:**如果你允许我使用这种表达法的话,那么,他是某种“渴望”使对象进入到语言中的人(那就是说把它吸入其中)。他发现自己面对着一个对象,以及他在看对象时实际上出现的东西,即那是一种抽取或渴望达到目标的过程,它把对象从一种自然实体变成一种文化实体。如我刚才所说,正是在这种意义上,使人类学家感兴趣的典型现象,即自然与文化之间的关系,以及从一方朝另一方的转换,在艺术中得到了特别好的示例。

**乔治·沙博尼耶:**是的。更确切地说,你刚才所确定的,并不是艺术家本身所认为的那个过程。相反,在很多情况下,艺术家认为,他要能从能指出发,以便继续向后退,或者朝相反的方向前进。

更确切地说,艺术家相信,他要超越文化,走向自然。我并不是说,这就是他所做的;我是认为,这就是他试图要做的。在艺术领域里,被称为文化的东西,是由人创造出来的某种东西,人们实际上要尽全力抛弃文化,返回到自然。这就是诗人要走的方向上的意图——我要重复说,这是他的意图。也许,成为其真正途径的,是他轻蔑地称之为文学的那种东西。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**有两件事情在这种程度上并不矛盾,即把一个对象提升到符号的层次,如果获得成功,它必定会产生出某些基本特性,这些特性对符号和对象来说都是共同的,即在符号中很明显、在对象中通常是潜在的一种结构,但这种结构由于其可塑的或诗意的呈现而突然出现,而且它也允许对各种不同对象进行转换。结果,我赞同你的看法。存在着一种双重运动:渴望达到从自然到文化的目标,这属于从对象到符号和语言,第二种运动是通过这样的语言表达,使我们得以发现或感知到对象的特性,那些特性通常都是隐蔽的,正是那些特性,才与人类心灵的结构和机能具有共同性。

**乔治·沙博尼耶:**我认为,我们可以说,只要第二种运动出现,艺术就能完成。

---

<sup>①</sup> 布瓦洛(Nicolas Boileau Despreaux, 1636—1711),法国古典主义诗人、文艺理论家。——译注

**克洛德·列维-斯特劳斯**：当然是。

**乔治·沙博尼耶**：在它出现之前，肯定没有艺术的任何成就。因此，你不愿意认为抽象绘画是艺术表现的一种形式吗？

**克洛德·列维-斯特劳斯**：我只可能给你一个非常主观的回答，但毕竟……在现在的讨论期间，如果我没有一直想到你和我，唉，都不属于同一代人，没有想到我学会了在完全不同于你总是习惯了的那些模式的基础上去观看和感受，那么，我就是是一个非常糟糕的人类学家。在努力提出一种合理的理由方面——我不会说出我的反感，而会说出我的漠不关心——对于抽象绘画，我也许提不出以理性为基础的可靠论点，但我试图使一种历史态度合理化，它是我这一代的某些个人和社会环境的态度，他们在那时发现自己面临着他们在青少年时期并不存在的某种社会环境。

**乔治·沙博尼耶**：你的论点可能并不适合于我，因为我并没有年轻到除了抽象绘画之外什么都看不出的地步。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：但是，正是抽象绘画，才给了你机会去对抗你的同时代人，或者对抗刚好在你前面的那一代人……

**乔治·沙博尼耶**：情况无疑是这样。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：我完全可以肯定，我在青少年时期对立体主义的激情，不仅要由我自己与我在观看的画作之间直接的和真实的关系来说明，而且也要由这一事实来解释，即它给了我机会背叛我的父辈，并与他们相对抗。

**乔治·沙博尼耶**：是的，我知道，人们总会谈及“对抗”这样或那样的事情。我并不热衷于表达，因为与其说目的是反对，倒不如说是别的某种东西。无论如何，它是与反对完全不同的东西。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：我们正在谈论艺术与语言之间的关系。你知道伯格森<sup>①</sup>援引过的那个关于一位农妇的轶闻，她在拜访一个偏僻的村庄时到教堂去，她成了牧师在布道时开玩笑唯一不笑的人。在被问到她为什么不笑时，她回答说：“我不属于这个教区。”在所有的语言现象中，不只是存在着交流，也存在着一种找到交流方式的努力，那些方式是某个特殊群体、一代人或社会环境所特有的。

**乔治·沙博尼耶**：我知道科唐坦半岛<sup>②</sup>的一些村子，那里使用的最普通的词语

<sup>①</sup> 伯格森(Henri Bergson, 1859—1941)，法国哲学家、现代生命哲学的倡导者。——译注

<sup>②</sup> 科唐坦半岛(Cotentin)，法国西北部伸入英吉利海峡的一个半岛。——译注

的意义,都不同于它们通常的或者公认的含义。我知道一些村子——我无法告诉你它们的名称,因为担心得罪居民们——例如,沉默寡言在那里意指男同性恋,那里的大多数词语都是像这样使用的,因此,当地的言语在字面上无法理解。

**克洛德·列维-斯特劳斯:**是的,但这说明了当我们试图理解自己对此和这样一种艺术表达方式的偏爱时,我们不可能不考虑那个群体的原因。

**乔治·沙博尼耶:**我刚才要说,诗人虽然认为自己是语言学的领域内活动,但他的目的是要通过词语的特殊使用而回避意义。作为哲学家,你认为这是否是一种哲学态度?

**克洛德·列维-斯特劳斯:**当我想到诗歌和它特有的创作过程时,涌现在心里的并非哲学的或形而上学的意象或者考虑。我倒是倾向于把诗人设想为化学家,他试图综合地创造出一些很大的分子;他试图创造出一些大的语言实体、强健的对象,其基本实质在性质上是语言学的。倘若“元”(meta)这个前缀没有被赋予任何形而上学的内涵的话,那么,只要你愿意,他的目标就是一种元语言。

**乔治·沙博尼耶:**你刚才所说的话能应用于绘画吗?有可能通过调换所有术语,主张抽象画家像这样操作吗?他要以他自己的方式,在形式和色彩的领域里寻求很大的分子吗?

**克洛德·列维-斯特劳斯:**不,存在着一种巨大的差异。诗人所用的媒材早已被赋予了意义。它们是有意义的词语或词组,诗人通过把它们结合起来,试图改变或者丰富那些意义,而抽象画家使用的媒材是画上的笔触,从它们不再与现实有任何明确的关系那一刻起,这些要素本身就没有了任何意义。你也许会反驳说,同样的东西也适用于语言,而同样的东西实际上的确适用,因为语言学家把言说的组成要素称为音素……

**乔治·沙博尼耶:**与意义毫无联系……

**克洛德·列维-斯特劳斯:**与意义没有密切关系。例如,*p*和*t*在法语中都没有固有的意义,然而,它们却被用来区分与“*pas*”和“*tas*”这两个词语有联系的两种意义。你也许会说,同样的东西适用于绘画:画布上的色斑没有任何固有的意义,但却可以用来区分意义的细微差别。我对此的回答是,这对那种与一个对象有某种哪怕很微弱的关系的绘画来说是正确的,例如,在其中,画上的笔触可以用来区分形式与内容、轮廓与色彩、明与暗等等,但并非在这样的系统之中,即画上的笔触代表了那个系统的总和,除了画上的笔触本身之外,没有任何次要的代码,而画家认



为，他有权在一个单纯的层面上阐明他的规则。

**乔治·沙博尼耶**：但是，在这种情况下，抽象艺术家的方式不可能不确定地发展起来。追求这种方式，就是返回到装饰艺术并停留在那里的另一条途径。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：就我而言，这就是我对抽象绘画反应的方式；它对我来说可能具有某些吸引力，但我却不可能摆脱它的装饰性方面。在我看来，它缺乏艺术作品的实质性特征，它要提供一种语义学性质的真实。

**乔治·沙博尼耶**：如果我想到抽象绘画，我就不可能认为它是一种没有根据的现象。即使我能确定它出现的那个确切时刻及它第一次出现时的确切情形——猜想它可能出现的情形——但事实仍然在于，抽象绘画在绘画不间断的传统中还占有其自身的地位。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：那是不可否认的。

**乔治·沙博尼耶**：因此，我们被引导直至相信，单单根据它的存在这一事实，它就符合我们可以称为绘画的那种历史运动的内在法则。从这个角度来看，我绝对不可能谴责抽象绘画，并且倾向于认为，它自然会沿着拉斐尔<sup>①</sup>和米开朗基罗<sup>②</sup>的作品以来的方向继续下去。

**克洛德·列维-斯特劳斯**：我同意你在这个问题上的观点。但是，实质性的问题在于，就前几个世纪而言，要知道绘画艺术的演变是否已经成了一种建构性的进展，或者说，它是否已经日渐成为破坏性的，如果是这样，那么，在这个时刻，我们也许会体验到破坏的最新阶段。

---

① 拉斐尔(Raffaello Sanzio, 1483—1520)，意大利文艺复兴时期画家和建筑师，“文艺复兴三杰”之一。——译注

② 米开朗基罗(Michelangelo, 1475—1564)，意大利文艺复兴时期画家和雕塑家，“文艺复兴三杰”之一。——译注

# 论机械时代的造型艺术\*

[德]布洛赫 著 吴勇立\*\* 译



恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch, 1885—1977),德国马克思主义哲学家,与卢卡奇、布莱希特、阿多诺、本雅明等均为好友。1918—1933年在莱比锡大学教书,纳粹夺取权力后他辗转抵达瑞士、法国、捷克,最后到达美国。1949年返回德国任教于莱比锡大学,1961年

任教于图宾根大学直至逝世。著有《希望精神》《希望原理》《自由和秩序》等。

本文是布洛赫的一篇演讲,主题是关于机械复制时代的艺术境况。本雅明曾在20世纪30年代说过这个主题,而布洛赫过了近30年继续讨论这一主题,与本雅明视角有所不同。如果说本雅明对机械复制时代的艺术充满了期待的话,那么布洛赫则似乎充满了忧虑。他指出钢铁和玻璃所构成的现代建筑,强调功能至上的理念,其技术彻底改变了人及其生活,同时也深刻地改变了艺术。一方面,德国表现主义作为反思机械复制时代的艺术出现了,它与机械复制具有某种暧昧且复杂的关系;另一方面,机械复制时代的技术又把许多新发明带入艺术,特别是蒙太奇(拼贴、并置等)手法,使艺术的表达方式出现激变。布洛赫对机械复制时代的技术理性多有疑虑,他在这一时代的艺术中看到了技术对自然的破坏和精神的没落。与本雅明对机械复制时代艺术的乐

\* 本文原载 Ernst Bloch, *Literarische Aufsätze* (Frankfurt, 1965), pp. 568—574。——译注

\*\* 吴勇立,复旦大学外文学院德语系副教授、文学博士。

观主义不同,他的分析充满了悲观和忧虑。

(1) 毋庸置疑,再也没有人讨厌长毛绒了,让我们感到讨厌的是太多的玻璃和钢铁,以及太少起装饰作用的东西。然而,一旦装饰得太多,在过去发生这样的状况时,太多太多的东西就会被它们遮蔽了,太多的东西被整饰得光鲜浮华却令人憎厌。因为缪斯女神不仅在战争中沉默无声,而且恰恰在谎言中沉默无声。用这种方式换来的外表总是据此成形的,我们宁可完全不要它。

(2) 不真诚的东西是刻意的猎奇(Kitsch),<sup>①</sup>甚至今天我们也不乏这样的东西。它实际上发源于1871年后德国的繁荣时代(Gründerzeit),<sup>②</sup>也是这个时代的纪念品,对于俄罗斯人来说,这是最新的纪念品。那个时代是长毛绒的时代,当然它也已然是一个机械时代。它最不愿意承认它现在富丽堂皇的装饰实际上完全是从早先的年月里剽窃而来,而这样的装饰在今天显得如此可笑且又诡异。大量的花边桌巾随处可见,艳丽耀目的门帘,再加上仿佛来自中世纪骑士城堡的碗柜,以及靠在碗柜边的长柄斧,斧柄上居然还装上了温度计。周围的女人像是甘泪卿来到了皇家剧院,弗朗茨·伦巴赫<sup>③</sup>给居于高位的大人物作画,仿佛他改了名字叫丁托列托(Tintoretto)。<sup>④</sup>与此相匹配的现象是户外那些没法不用铁做建筑材料的地方,尤其是火车站站台上的灰铸铁柱上边的哥特字体;甚至已经完工了的用钢铁建造起来的会堂也不能幸免,比方说,法兰克福市的总车站,在它的前面空地上硬是修建了一个帕拉迪奥<sup>⑤</sup>式宫殿大门——欺骗比比皆是。

(3) 够了。众所周知,发生的变化是突如其来的。囉哟咤囉(Hoijotoho)<sup>⑥</sup>不再

① Kitsch 是德语世界的一个独特概念,语言字典上通常解作“俗气的、拙劣的艺术”,韩少功在《生命不能承受之轻》的译文中将它译作“媚俗”,在昆德拉的小说语境下,如此译法达到了文从字顺的效果,不失为一时之选,它的实际意义是指:在平凡的事物中刻意营造奇特不凡的味道,表现为矫揉造作、不自然,是资产阶级对高贵以次充好的理解。——译注

② 在历史上,这段时期指1871—1873年德国挟普法战争胜利之余威,加上法国战争赔偿的资本,经济高速发展、国力猛增的一段黄金时期。——译注

③ 弗朗茨·伦巴赫(Franz Lenbach, 1836—1904),德国画家,工于人物肖像。著名作品有俾斯麦画像、德皇威廉一世和威廉二世画像、奥皇弗朗茨·约瑟夫画像、教皇列奥十三世画像,其他作品还有经济、艺术和社会名流的肖像画。——译注

④ 丁托列托,16、17世纪意大利的绘画世家,这个家族一共诞生了四位绘画大师。事迹不详。——译注

⑤ 帕拉迪奥(Palladio),16世纪的意大利建筑家。——译注

⑥ 囉哟咤囉,歌剧《女武神》(又名《瓦尔基里》)里的人物。——译注

具有广阔世界的魅力，斯大林的风格也走到了尽头。长期以来功能的形式独占鳌头，从范·德维尔德、<sup>①</sup>弗兰克·劳埃德·赖特<sup>②</sup>直到柯布西耶。<sup>③</sup>阿道夫·路斯<sup>④</sup>说，那种结满痂疮、活像溃疡的装饰在我们这个时代凋零了。这些东西再也找不到立足之地，建筑物被做成光秃秃的运输箱或鸡蛋箱的样子，顶上贴出“乌拉，我们什么也不去想啦！”的字样，这是它唯一的修饰。这样的建筑其实还并不是针对昔日痂疮模样装饰的最后宣判，它也根本不是针对我们这个时代才有的拼盘大杂烩的最后宣判，表面上看起来似乎我们的时代跟这种大杂烩没什么关系，但实际大杂烩正是表现为那种技术建筑方面的冷酷性，又表现为绘画造型方面的怪异想象。曾经有过一种新写实主义<sup>⑤</sup>的虚情假意，曾经存在过并继续存在着往往出于自我的目的而物化的纯粹的目的形式，在建筑艺术的历史上曾经存在过并继续存在着一股前所未有的反对装饰的破坏圣像运动。尽管如此，有一位保罗·克利那时就正在包豪斯任教，与此同时，埃森的弗柯望博物馆开放了，博物馆四下都是透明敞亮，以更浩大的声势传递着纯粹的表现主义元素，以及亲和力量强大的民间色彩和异国情调。不光具有同时性，而且还可以说具有空间同在性：一个绘画和雕塑的新世界跟钢圈椅和混凝土墙凑在一起是何等古怪！把功能空间里的所有装饰统统扔出去，把纯粹的装饰物件装在跟奢华毫不搭边的框架里或基座上，这又是何等古怪！为法兰克福新剧院的玻璃和钢制门厅里特意订购的夏加尔<sup>⑥</sup>画作至少是不协调的。而且它还不是伪装，不是当年外层装有温度计的长柄斧那样的伪装，或者是为隐藏铁轨之用的文艺复兴式大门的那种伪装。

(4) 那么，以另一种方式对我们招呼的，让火炬在今天的水中燃烧的是什么？显然不是十足的伪装甚或复式簿记。从弗朗茨·马尔克<sup>⑦</sup>到马克斯·恩斯特，<sup>⑧</sup>从阿

① 范·德维尔德(van de Velde, 1863—1957)，比利时建筑设计师。——译注

② 弗兰克·劳埃德·赖特(Frank Lloyd Wright, 1867—1959)，美国建筑师、室内装潢家，同时也是作家和文化商人。——译注

③ 柯布西耶(Le Corbusier, 1887—1965)，瑞士出生的法国建筑理论家、城市规划家、画家、雕刻家和家具设计家。——译注

④ 阿道夫·路斯(Adolf Loos, 1870—1933)，奥地利建筑家、现代建筑的先驱。——译注

⑤ 建筑上的新写实主义，兴起于德国20世纪20年代早期，发起者是想突出自己跟表现主义划清界限的立场。后来该流派作品以包豪斯风格或包豪斯建筑闻名于世。——译注

⑥ 马克·夏加尔(Chagall, 1887—1985)，白俄罗斯裔法国画家，有犹太人血统。——译注

⑦ 弗朗茨·马克(Franz Marc, 1880—1916)，德国表现主义画家。——译注

⑧ 马克斯·恩斯特(Max Ernst, 1891—1976)，达达主义和超现实主义画家、雕刻家。——译注

奇彭科<sup>①</sup>到亨利·摩尔(Henry Moore),甚至势利的市井小人也不会期待出现任何的改进、任何的装饰性之物。那种能把技术和新的艺术震撼联系起来的某种东西,跟从前艺术风格里的那些同质的、起联结作用的东西是绝对不同的。那时最简单的器具也造得和名贵的东西一样美,一个勃艮第贵族女士的花边帽子,看起来也和一座大教堂的尖塔一样具有哥特的色彩,一笔书法和一个涡卷形饰一样具有巴洛克的风韵,而名流之间相互鞠躬的形式,也与古时候宫殿的露天台阶如出一辙。所有这些都在功能形式和丰沛的表现主义之间的断裂中烟消云散,当我们安逸于我们时代的风格可以是多元的面貌的想法,并因此把一切反对的力量碾为尘土的时候,这一切同样化为乌有了。把这个时代的风格,也就是正在转型的资产阶级的风格,而且尤其是这种风格当作国际火车站的车站的风格来处理当然是更真切的。但这还不够,考虑到玻璃房屋和紫外线之间高度矛盾的类比,因此二者都只会为出发而出发,也就是为了它们自己的缘故而自行分解。相反,分进合击至少是它们二者的任务和它们的问题。因此,与一种二元主义相反,技术—匿名的和想象—表达的范畴之间的一种可能的劳动分工的远景也就出现了,出现在前面开阔的空间之中。但是对于既有之物,对于玻璃房和紫外线之间极度矛盾的对应这还是不够的。于是出现了一种不同于二元论的远景,一种在技术匿名和视觉表达之间的可能的分工远景,这远景在开阔的空间里向前伸展。

(5) 过去的外在生活一些人看来是更美好的,当然肯定在舒适程度上不如今天。我们无需讨论松木火把跟电灯泡之间有什么差别,这种差别足以说明此类的技术改进。毫无疑问,技术时代已经对我们的身体、生命、安逸和自然造成了非常强烈的破坏,这里的原因不仅仅在于技术对社会的管理太差,它超出了人类的控制能力,使他们的反对者拥有了绝对的致命武器,发展得比人更快(以至于不再需要人)并给他们提供服务于他们的对立的大规模致命武器,所以哪怕是在和平年代,我们的技术时代也不懂减压为何物。阿道夫·门采尔<sup>②</sup>绘画的炼铁厂比一家现代工厂显得冷酷得多,跟诞生不久的汽车相比,邮政马车更接近于石器时代的不便利。即便是非本质的减压(Entlastung des Unwesentlichen)也是由技术发动的:如果开启了一个对本质之物的特殊表达空间,一个脱离了以奢华排场所修饰的所有

① 阿奇彭科(Archipenko, 1887—1964),乌克兰裔美国雕刻家、现代雕刻艺术的开创者。——译注

② 阿道夫·门采尔(Adolf Menzel, 1815—1905),19世纪德国最杰出的现实主义画家。——译注

非本质事物的空间,情形将是怎样的? 技术带来的减压和艺术的新奇形象难道不都是出逃(Exodus)的变种么? 如此一来它们岂不是远远超越了单纯的火车站风格,至少,在远程火车和最好的绘画作品的抽象视角方面如此? 根据1910年前后《蓝骑士》<sup>①</sup>的一个说法,艺术作品不再是艺术的对象(objet d'art),而是表现,更确切地说,是对本质之物可见—不可见的探索,这样的艺术作品就有了存在的空间。表现主义里的这种艺术作品透支了它的积蓄,在它整个改变本性的艺术方式中已经有过太多的纯粹爆发的骗局,这样的骗局现在还存在:它和别的变革时代没有什么两样,突如其来发生转型的时候就是如此。如果这种转型不追求那种寓居机器的毫无装饰的平淡,它就很难给自己带来减压的效果,还可能将自己推入孤立的境地。发生这样的事情的时候,甚至会伴随着来自迄今为止所有的文化组合的抗议,而这里的文化势必越来越变成模仿性质的文化。于是,对艺术的古老装饰问题的解决,把绘画和雕塑整个地带上了异端的出逃之道,它本质上就是异端。

如前所述,当下那些没有任何装饰的新房屋是非常贫乏的。能与古建筑艺术的完满和严整相协调的风格几乎荡然无存,玻璃和钢铁只让效果更显得苍白,而不是灿烂。但是,伟大古风的死亡正是完全不同的另一种事物的开始。建筑艺术的实际目的的实现者并不是工程师,而是威廉时代。它在瓦洛特<sup>②</sup>的帝国国会大厦(Reichtag)那里衰落了,而不是在无装饰的减压中衰落,尽管曾经有一段时间那种减压相当的单调。是什么在一条分离的道路上行进? 是新的绘画和新的雕塑,尽管它们具有内在的幻想,也可能正是因为这样的幻想,它们被说成是“全部艺术的终结”。当然,真像那种泛泛而讲的法,总是那种理智停止工作的人在发出停火后的战斗呐喊,并且只有这样的人才会发出这样的呐喊。当别人演奏勋伯格的时候,他们在叫布鲁克纳的名字,当别人第一次演奏布鲁克纳的时候,他们就成了叫喊要听海顿的那些母牛产下的牛犊。在理论层面上,他们就是利希滕贝格<sup>③</sup>所比方的那种试剂,他说:毕达哥拉斯在发现了勾股定理时,向诸神献祭了100头牛以示感谢;自那时起,每发现一新的定理,所有的牛都会战栗发抖。如果我们用完全另一

---

① “蓝骑士”是康定斯基和弗朗茨·马克为了他们的艺术作品展和出版活动而创立的年鉴名称,同时也是他们这个编辑团体的名称。——译注

② 保罗·瓦洛特(Paul Wallot, 1841—1912),德国建筑师。——译注

③ 德国、奥地利叫这个名字的城镇和人物都很多,这里可能是格奥尔格·克里斯多夫·利希滕贝格(Georg Christoph Lichtenberg, 1742—1799),德国作家、物理学家。——译注

种意义来反讽地借用一下这个典故，“艺术的终结”也是如此：为什么弗朗茨·马克和康定斯基的“蓝骑士”不比半个多世纪前拥有更多的权力，不去走那条传统的、被人争相模仿的主干道，而去走一条狭窄的不起眼的街，就像人们过去所说的，某一天让它变成一条新的主干道？克利的《新天使》，马克斯·恩斯特的《壁垒》（*Zitadelle*）中的艺术终结是怎么样的情况呢？它们的密码制作毋宁说是在一种寻常文化眼光下的博物馆配料的终结，这种文化眼光已经被列为美食的眼光，真正地侧身于美食的眼光行列。这样的终结意味着这样一个消息的开始：那些来自古代的伟大时期的不可复制亦无以模仿的雕塑品（*Bildwerke*）被照射在一轮新的光芒下，照穿了它破碎的辉煌。不仅如此，这样的终结还造成了荷马和歌德彻底摆脱了红色首席教师的影响，使得古典主义能够以开放的方式向我们言说。既然技术的减压脱离了物化的喜庆视角，脱离了历史的画展语调，关于那些已经偶然形成的，或者可能偶然形成的自我排斥的艺术的重要新领域就说这么多。新的艺术当把本质之物的新的密码制作当成唯一具有艺术性、具有新艺术性的任务。

（6）如果我们彼此隔断地观看对方，那么在这里并不缺乏更为切近的方式。工厂里的工作台教不出经验老到的艺术教皇，但是它比以往任何时候都更方便地教出一位艺术家。去制作、去创造，这种新的制作及其框架的新环境可以在新的艺术家那里得到丰富的使用，甚至出于非常不同的原因。在制作、生产的过程中，在这些产品和它们的框架环境下，大量地使用了新艺术，虽然这么做的理由各不相同。甚至过去的材料也被重新发现和利用：钢丝球、房屋周围呈波浪形的铸铁。首当其冲的是，这种框架本身已被写入了纯有机机体的建筑图纸之中，或者已经写在机体上面了。在风景画中，我们看到一个被技术破坏或改造了的自然，精神随之没落，人类这是在把河流、群山、平原抽干，将之变成地图上纯粹的线条物质。在这一切现象后面隐藏着并不罕见的改造地球的用心，直白地说，是在陶特<sup>①</sup>和舍尔巴特<sup>②</sup>所提出的“城市之冠”和“地球仪”的彻底理性意义上所做的改造。因此在水晶构成的意义上说，在这种建筑样式那里，就必定要以奇想式的突变来完成新的功能形式的立体几何。而且，艺术蒙太奇源自于现代技术，是我们这样一个不再完整、不再明

① 陶特是兄弟二人，皆为德国建筑学家，哥哥叫布鲁诺·陶特（Bruno Taut，1880—1938），弟弟为马克斯·陶特（Max Taut，1884—1967）。——译注

② 舍尔巴特（Paul Scheerbart，1863—1915），德国幻想文学作家、画家。——译注

确分出层次的世界的一个辅助手段。在这种意义下，蒙太奇得到了运用，这一个组合里的零件和要素被置换进了另一个组合，一切完满地合成一体的东西都被打破了、取消了、扭曲了。这种置换过去只在怪诞作品中才为人所知，而现在从过去的图片拼贴(图片蒙太奇)到布莱希特对陌生化手法的突兀运用，都能看到这种置换的踪影，虽然后者看起来似乎来自于完全陌生的一个地方。契里柯<sup>①</sup>所创作的壁炉上的神秘的静物中被施魅的东西是何等陌生而切近、切近而陌生——左边一个巨浪扑向房屋，右边则是像一堵墙一样的丛林。因此，通过蒙太奇，在经验的现实和常规的自然中相当接近的东西，就被分割到数英里以外。而相距数英里的东西，又借助蒙太奇之力被移到了一起，被记录在画面上。类似的情形也发生在乔伊斯的文学作品中，具体来说，就是广告销售员布鲁姆的1天等同于奥德赛的24年，还有伦敦东部的码头和在泉水中闪烁的印度庙宇也挪换了地方；它们在同一处地方交汇，因为它们具有相似的一致性而可以互相交换。相应地，现代技术的特性也多层次地影响了艺术的展现，特别是当这种艺术表现不仅仅体现为主观的试验性质，而且是在它不得不适应一种被施魅的现实的时候。于是，我们当下这个本质的世界浸透了恐惧和希望，半是瓦砾堆，半是刚刚成形的图形，以一种具象的、引人瞩目的方式被装进了框架或被安在基座之上。

(7) 不过，制作的套路还是有的：在这里是创造性的，在那里则是赋形性质的，尽管它们各不相同。人工的东西不是艺术，钢管椅子虽然给图像的震惊(Bildschock)发放了通行证，但却没有给它通关的密码。并且，马克和康定斯基的《蓝骑士》建基性的起步也显得过于乡野气且异国气息浓厚，不见工业城市的色彩。创作的主体还是富有表现力地展现减压，长期来看，它已成为一个内在的空间、一个音乐的内向性、一个可视的遮蔽物，而不是外在的技术性的机巧。但是在造型艺术被排斥的工业时代，却为另一种艺术的完全不可感知的东西预设了一个通过主观的途径发出共鸣的维度。客体本身应当作为它们自有的内在王国的寓居者，作为“我们内心最深处样态的伪饰”艺术地显现。而且，特别是朝向宇宙客体的一面，外在的世界首先遭到了去自然化的对待，这样外向性的东西就表现得和内向性的东西一样。

正因为如此，造型艺术与自然的关系尽管具有主观性，却从没有像现代技术那

---

<sup>①</sup> 意大利艺术史上有三位名为契里柯(Chirico)的画家，其中两位是兄弟。——译注



般不友好,对于现代技术而言,歌德式的“自然化”(Naturierendes),乃至作为表达世界的一种寓言和装饰性的“自我结晶的森林”也理所当然地是陌生的。自从伽利略时代以来,虽然存在各种“形式化”的手段,在自然科学上和技术上就再没有可想象的“事物的烙印(signature rerum)”了。甚至在最抽象的绘画中,象征性的(Figurierendes)转向也是不可避免的,哪怕人们并没有把它和马克的“有机”泛神论联想到一起。结果是持续地制作密码,对事物进行诸如分解、混杂、互相解释(Gegenerleuchtung)等操作,既迷人又想给人某些指示:指向了没有饰品的装饰、书写的画作以及似乎从亲笔画押中产生的某种东西。这些东西出人意料地接上了莎士比亚的句子:“艺术家让树木开口说话,在溪流中找到文本。”(而言说和文本一样充满表现力地在寻找和复制密码,饱含寓意。)然而密码是在一个未完成的、开放的世界里再度阐释的一种密码,有更多指向意义的密码。因此,这种新的诚实的图像信息不仅因其不足而未被完成,当然这样的事情时常发生,而且,它往往还是由于承载了一个开放的、未达目标的且只是停留在可能性阶段的视野而未被完成。如果我们愿意听一听这种艺术家是如何自我理解的,那我就引用一下俄裔美国雕塑家加博<sup>①</sup>在《超越机械时代之外有何路径》中所说的话来结束我的演讲:“如果这种艺术能够幸存得更久的话,或者说,如果这种艺术在将来的年代达到这样的地步,也就是被认为像古代艺术对其时代而言那样重要,那么,只有在未来艺术家能够通过他的媒介,去表达一种新的意象的时候,也就是要么通过绘画,要么通过雕塑,表达出当下的知解力所试图创造的东西,表达出宇宙生命中所接受的意象,那么前面所说的才可能实现。”或者,我们引用一下弗朗茨·马克更为简单的说法:“绘画是我们在另一个地方的浮现。”他的这个说法是乌托邦意义上对意象的出离和出离意象的专注。

---

<sup>①</sup> 加博(Naum Gabo, 1890—1977),结构主义雕塑家,同时也是画家、建筑师、设计师。——译注

## 论音乐与绘画间的几重关系\*

[德]阿多诺 著 李天 译 高建平 校\*\*



阿多诺(Theodor W. Adorno, 1903—1969),德国法兰克福大学哲学教授、著名美学家、法兰克福学派代表人物。美学和艺术方面的著述有《新音乐哲学》(1944)、《棱镜》(1955)、《文学笔记》(2卷,1958、1961)、《美学理论》(1970)等。

不同艺术门类的关系是艺术理论的传统命题。不同于常见的论述,阿多诺以独特的视角进入这个问题,其焦点不是分析音乐和绘画之间的差异性,而是着重讨论两者之间的融会贯通,他所用的关键词是所谓“会聚”(converge),简单地说,就是合二为一,或殊途同归。这里,阿多诺重视的不是不同艺术之间表面的差异,而是它们内在的一致性或统一性。他从音乐的时间转化为空间,绘画的空间转化为时间入手,进入两种艺术内在的张力分析,再转向书写及符号的相关性的解析,最终揭示了音乐和绘画之间内在的一致性。其实,这种内在的一致性不仅反映在音乐和绘画之间,也存在于其他艺术之中。阿多诺的这篇文章意在揭橥艺术本质上的统一性,而这种统一性在现代艺术中已经瓦解,本书译德迈耶尔和格林伯格的文章,就是对现代艺术的彼此分立趋势的分析。阿多诺在注意到现代主义艺术这一发展趋势的同时,反其道而行之,他十分强调各门艺术内在的统一

\* 这篇文章第一次出现在题为《致丹尼尔·亨利·卡恩韦勒》(Pour Daniel-Henry Kahnweiler [Stuttgart, 1965], pp. 33—42)的纪念文集中。收入《阿多诺全集》(Gesammelte Schriften [Frankfurt, 1978])第16卷。——英译注

\*\* 李天,中国社会科学院文学研究所博士研究生;高建平,中国社会科学院文学研究所研究员。

性,关注各门艺术之间的转化与包容,这体现了他的艺术现代性理论中对某种美学传统理念的坚守。

怀着深厚的敬意和友谊,谨将此文献给丹尼尔·亨利·卡恩韦勒的80岁生日。<sup>①</sup>

音乐是一门时间艺术,它在时间中展开自身,这似乎是不证自明的。从双重意义上来说,这种不证自明意味着对音乐来说时间并非是不证自明的,音乐将时间作为自身的问题。音乐必须在它的各组成部分之间创造时间关系,证明这种关系,并通过时间来综合各部分。从另一方面来说,音乐自身必须因时而动,而不是在其中失去自身;它必须将自身隔绝在空洞的洪流之外。世俗音乐的古老目的,即提供摆脱无聊的消遣的目的,证明了这一点,即在与自律音乐的时间关系之中存在着这样一个事实,这种自律音乐将自身与时间绑定的同时,又反过来使自身与时间分离。在这里,正像在其他地方一样,时间艺术(Zeithkunst)相当于时间的对象化。这种情况适用于单个事件即音乐性内容,是就这样一种程度而言的:它们通过序列的组织融合进一个语境之中,而不是如事件过去一样使自己消解;它也适用于时间维度本身,它的潜在目的是,依据其内容整一的力量,实现其自身的超越,这就像真正的贝多芬交响乐的某些乐章,其实际效果就像是一瞬间发生的一样。如果时间是媒介,那么,它在流动时似乎会抗拒任何的具体化,然而音乐的时间性恰好是这样一个层面,即通过它,时间实际上凝固成某种独立存在的东西——可以说是一个客体、一事物。因此,人们所说的音乐形式指的就是它的时间顺序。“形式”这个术语的命名,将音乐的时间性表述付诸它的空间化的理想。

同样的情况也存在于绘画这一空间艺术(Raumkunst)之中。它作为对空间的重组,意味着空间的动态化和否定。它的理念是通过超越而接近时间。在那些看上去最成功的图画里,绝对的共时就好像是流动的时间屏住了呼吸,这正是它区别

---

<sup>①</sup> 卡恩韦勒(Daniel-Henry Kahnweiler, 1884—1979),德国出生的法国艺术史家和收藏家。他是立体主义艺术家们的重要支持者,支持的艺术家包括毕加索和巴拉克。卡恩韦勒自称为新康德主义者,曾用德文和法文撰写评论以及一些关于立体主义的重要文章。——译注

于雕塑之所在。将绘画史看成是等同于动态化的成长,仅仅是用另一种方式讲述同一件事而已。在矛盾中,诸艺术门类融为一体了。

然而,通过逐渐变得更加相似,通过虚假的变形,并不能做到这一点。“绘画”的音乐几乎总是会丧失掉自身的时间结构,放弃那种仅仅靠它自身采取一种形式以接近空间的综合原则,并且,像未来主义者所渴望以及许多抽象画家通过旋转的图形所试图表达的,仿佛是在捕捉处于时间之中的事件,其实不过是在时间的幻象里自我消耗而已,而这种时间性在画作的表面关系中或者是画作内容表现中消失之时,却无可比拟地突出表现在图画之中。一旦一种艺术模仿另一种艺术,它就会由于放弃了自己材料的限制而加大与这种艺术的距离,并且陷入到一种各门艺术的一般性的、非辩证的连续体的模糊概念中,成为折中主义。布索尼<sup>①</sup>给里尔克<sup>②</sup>的献词《致文字的音乐家》是一种非常糟糕的恭维:它恰恰异常精确地识别出后者诗歌中的缺陷和胡言乱语,在有关文字的意义上,它让事情变得过于简单。只有在每一门艺术都纯粹地追求它内在的原理,艺术才能会聚。

在音乐中,即使在拒绝了瓦格纳和新浪漫主义的统觉原理,即“我听见了光”之后,在反瓦格纳主义的倾向中,依然持续其朝向绘画的运动:这是它潜在力量的证明。朝向绘画的拟形(pseudomorphosis)是斯特拉文斯基<sup>③</sup>的重要概念之一,<sup>④</sup>在当时法国绘画的巨大阴影中成熟的德彪西<sup>⑤</sup>也延续了这一方向,这种拟形现在应该被理解为会聚过程的一个阶段。就此而言,它服从了它所反抗的浪漫主义原则,即以纯粹虚构的态度追求时间的空间化,不加考虑地对待时间,仿佛它就是空间一样,从而具有魔术师表演才有的不一致性。这也是斯特拉文斯基的典雅美学家们的教导。当今的转向将这种倾向从“仿佛”中解放出来。它被导向不仅是单个艺术门类所能达到的,取其实际字面意义上的融合的极限,而且是作为与现实相对的整体艺术的极限。时间并非是空间化为几何式的并置,而恰恰是作为时间,从头到尾作为一个整体被计划、安排和组织,仿佛是在视觉平面一样。与在大型的作品里,

① 布索尼(Busoni Ferruccio Benvenuto, 1866—1924),意大利作曲家、钢琴家。——译注

② 里尔克(Rainer Maria Rilke, 1875—1926),奥地利诗人。——译注。

③ 斯特拉文斯基(Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882—1971),俄国作曲家。——译注

④ 参见 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, 1958), p. 176. 亦参见 *Gesammelte Schriften*, vol 12, p. 174. 英文译名是 *Philosophy of New Music* (London, 1973), 由 Anne G. Mitchell 与 Wesley V. Blomster 译。——英译注

⑤ 德彪西(Achille-Claude Debussy, 1862—1918),法国作曲家。——译注

像卡通中一样的安排相同,在小型的作品中也同样有这种绘画式的安排。它在电子乐中表现得最为明显,但在那些多少利用传统方法产生声音的音乐领域也可以看到。作曲家操控单个音调就像画家操控单个色阶一样,尽管作为一种规则,音调像绘画中的点划一样不会相互分离,而会层层累积,但是,它们仍几乎是作品整体性的代表。总体计划的整合与音调分化相呼应。构造的单位被归结为这些音调的相互关系。这种音乐的完形(Gestalt)是完全由齐唱构成,就像当今人们说的那样,是由“块”(blocks)组成的。线性概念没有被应用于此,也不知真正的复调音乐,取而代之的是,声音以其同时性,利用包括早期斯特拉文斯基在内的一些发现,在其自身中形成了细微的差异和区分。包括勋伯格、<sup>①</sup>贝尔格、<sup>②</sup>韦伯恩<sup>③</sup>等传统音乐中的东西特别应用到时间维度——展开和主旋律转换的全部艺术——变得与作曲家无关,充其量只是在新获得的延续性的意义上,音调的过渡保持了这种艺术的一些东西。就这些特征而言,最近的音乐制作如此一致,以至于人们禁不住要去怀疑某种外在的强制力,尽管他们不可避免地听到某种贫乏,大量音乐元素的枯萎,以及受到一些浮夸的音乐操纵。总的说来,在最近的发展中,一种极端的区分措施与手段使用的成熟,与一种原始主义携起手来,这种原始主义是对所有已取得成果的遗忘。那种在音乐史上一个维度的发展通常以其他维度的失败为代价的说法,已经失效了。历史所超越的恰恰是这种特殊性,从而准备开始对所有元素进行深刻的、全面的发展。很难相信,这会被放弃,否则,整体构成的思想将真正融化解体。音乐与绘画会聚也会有显得极其幼稚的可能,至少在音乐中是如此;仅仅在其反思自身,即所谓的作为衰败的表达并将之展现出来的时候,才能避开这种因素。

当时间自身作为媒介,完全转化为一种材料,当在时间中发生的事物化约为音调的材料之时,也就为空间化铺平了道路:作为绝对材料的空间。但是,依照梅西昂<sup>④</sup>的公式,最困难之处,最新发展的真正顶点,应该在这样一个事实里寻找,即不能强令时间等同于空间,任何在时间的组合中形成的东西都不是同时性的,而是前

① 勋伯格(Arnold Schoenberg, 1874—1951),奥地利作曲家。——译注

② 贝尔格(Alban Maria Johannes Berg, 1885—1935),奥地利作曲家。——译注

③ 韦伯恩(Anton von Webern, 1883—1945),奥地利作曲家。——译注

④ 梅西昂(Olivier Messiaen, 1908—1992),著名法国作曲家和管风琴家。早期作品有《被遗忘的奉献仪式》(1931)和《救世主的诞生》(1938)等,最重要的作品为《图朗加里拉交响曲》(1948),著有《我的音乐语言的技巧》(1944)一书。——译注

后相继的,这一点不证自明。与康德的观点不同,时间的构成总是指涉时间中的事物,绝不是一个独立而纯粹的而“无时间性”的形式。黑格尔甚至在美学的核心观念上也坚持他对同一性中的非同一性的洞见。如果音乐空间化的倾向要找到为自己辩护的合适理由,以抵御那种坚持感官的人类学本性不变的陈见,即眼睛生来就是眼睛,耳朵就是耳朵,同时必须以一种对同一性不满的态度,承认“他者”。从构造上说,这似乎意味着音乐不仅要由上而下地,经由其构造来进行组织,而且要由下而上,从个体在时间中的冲动来进行组织。这才是音乐中主体的真实参与,就像一个客观地属于它的决定一样。

在一幅图画中,每一事物都是同时发生的。它的综合性在于把在空间中相邻的事物放在一道,并且将同时性的形式规则转变成画图中各元素具体统一的结构。然而这个内在于事物自身,并且绝不仅仅只属于它的生产方式的过程,本质上是一种张力。如果缺乏了这些,如果绘画里各元素不设法彼此脱离,相互矛盾,那么所存在的仅仅是前艺术的共存,而非综合。然而,张力绝不能被构想成是没有时间因素的。因此,时间是内在于绘画的,这不同于花在绘画生产上的时间。就此而言,绘画中客体化和张力的平衡中有着积淀的时间。康德在论图式化的章节里,观察到即使是纯粹的思维活动也要以时间序列的跨越,而不仅仅只是其经验的实现为其成为可能的必要条件。一幅图画越是明显地呈现它自身,就有越多的时间积淀在它内部。

如果人们想要去阐明音乐与空间之间的同等的构造性关系,甚至没必要去考虑这个事实:音乐发生在空间里,作为结果,空间关系就被包含在音乐现象自身里——这对许多当代作品来说是至关重要的。只要想一想,记谱活动对于艺术音乐来说具有本质性的而非偶然性的意义,那就足够了。没有(乐谱的)书写,就没有高度组织化的音乐,即兴创作同谱好曲的音乐(*musica composita*)之间的历史性区分,在性质上与松散随意同音乐的清晰表述之间的区分是一致的。如果没有同它的可见标识之间质的关系,音乐既不能拥有也不能构造出持续性,这种关系清楚地表明空间作为音乐客体化的一个条件。从圣·马可的二部唱诗班<sup>①</sup>到施托克豪

---

<sup>①</sup> 圣·马可的二部唱诗班(*the double choirs of San Marco*):二部或多部唱诗班,是欧洲16世纪时特别兴盛的一种合唱形式,将唱诗班分成两组甚至多组来表演,有时作曲家在作曲时就对唱诗班的分组做出规定。这里提到圣·马可,指威尼斯的圣·马可大教堂,可能是那座教堂的合唱给作者留下了深刻的印象。——译注

森,<sup>①</sup>作曲过程不断证明了这一点。但是,即使是在音乐忘记了它的空间性一面时,也并不放弃它。用纯粹音乐术语来说,布鲁克纳<sup>②</sup>的管弦乐如果缺乏了那种无所不包的,拱悬在听众之上的音调森林的元素,就什么也不是了。并且,图型的再现绝不仅仅只是音乐的一种符号,而是在某些方面与音乐相似,就像纽姆符记谱法曾经做的那样。<sup>③</sup>另一方面,绘画那直到很晚才消除,但在某种程度上并不完全确定的顽固的客体关联性,必须与时间联系起来加以思考。绘画中那些从经验世界里换位过来的孤立元素,同经验世界一样是时间性的。它们更多是将时间带入了图画之中,而非仅仅是使时间与图画关联,因此也就是这与纯粹绘画性原则相对立的时间要素,帮助激发了绘画的力量。绘画的空间性尽管看上去是先天存在的,并非仅限于此,而同时往往也是结果;绘画里的绝对空间是一个瞬时差分(temporal differential),这一刻,那些在时间性上不同的元素集中起来。没有什么可以离开时间同时发生。如果在现在,像“书写”(écriture)这个术语所表示的那样,绘画接近书写,这意味着像存在于当代艺术背后的那种绘画潜在的时间性通过它得到显示,也许正是因为绘画不再等同于它。它把绝对无时间性的幻象与其他幻象一道放弃了。书写作为一种时间性的图像,是无时间性的。当它固定时间性之时,也通过预先规定的阅读行动把自己转换成时间。可以肯定,“艺术语言在与符号理论最为深奥的关系中才能被理解”。<sup>④</sup>在远远超越了细枝末节之后而对一幅画做充分的观赏,已经可以证明这样的事实,即使是那具有绝对空间性的挂在墙上的东西,也只能在时间连续性里被感知。在一幅画前站定以后所做的恰当的观赏,从观念上(idealiter)唤醒隐含在内的时间。非专业的评论认为人在全神贯注地盯着比如鲁本斯的一幅画之时,画中的裸体变得鲜活起来,所包含的意思不仅仅是人们觉得所画的裸女是鲜活的。一般说来不是如此,特别是重要绘画,就更不是如此。变得鲜活的只是画本身,是画上的东西,而不是被画出的东西。

① 施托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 1928—2007),德国作曲家,他所作的电子音乐和序列音乐,以及他关于音乐理论的论述,对20世纪50年代至80年代末的先锋派作曲家们产生了巨大的影响。——译注

② 布鲁克纳(Anton Bruckner, 1824—1896),奥地利作曲家。——译注

③ 纽姆符(Neum),欧洲中世纪的一种记谱法,用于宗教礼拜仪式的圣咏和一些世俗音乐。最初的纽姆符没有谱表,依赖手势来表示,11世纪后,开始有四线谱表。这些记谱法是现代五线谱记谱法的前身。——译注

④ Walter Benjamin, *Schriften* (Frankfurt, 1955), vol 2, p. 418. ——英译注

如果音乐和绘画不通过增强相似度而会聚，它们就会在第三个维度会面：两者都是语言。“存在着雕塑、绘画、诗歌的语言，诗歌语言——即使不是全部，至少也是部分——根植于人们的命名语言(naming language)中，所以很容易想象雕塑或者绘画语言会以比如说某种对象语言(object language)为基础，在它们之中，我们发现的是关于事物的语言向一个无限更高语言的转化，但毕竟，这种语言仍从属于我们这个星球。在这里，我们必须与这些来自物质的无名无声的语言打交道；必须在它们的交流(communication)中思考事物的物质普遍性。”<sup>①</sup>不同媒介的会聚由于它们作为语言的特征的出现而变得明显起来。但是，就其要讲述的故事而言，这与语言手势或言说行为，与音乐或绘画是相对的。绘画与音乐通过构造的方式，而不是自我表现的行为来言说。它们言说得越清楚，它们自身的构造就越深刻而彻底，并且这种本质形式的外形，<sup>②</sup>就是它们的书写。在各自情况下，有理由做出这样的认定，是由于特性的标记，是内在特性，而不是和作品情况无关的外在东西的传达。随着传达的减少，与语言的相似度在增长。通过艺术品的创造而背离意向，“使事物为我们所知，而非它们所是”，赋予了作品符号性的特征。它通过自身与它所表示的一切分离而成为一个符号。绘画和音乐中的书写不能是直接书写，只能是编码的书写，否则它仅仅只是模仿。所以书写具有一种历史性特征，它是现代的。画中之物的力量以一种惊人的表现而被释放出来，人们的注意力从客体关联性那里移开，开始受抽象的冲动影响。在音乐里，这种情况由极力收缩一切模仿性契机(moment)而引起，不仅仅收缩它的程式性描述元素，而且也收缩它的传统的表现性，这种表现性要求在所表达的东西和能指之间有固定的惯例(conventions)。显而易见的事实是，音乐和绘画的关系越紧密，它们就越彻底地通过他们感知为抽象的东西而疏离自然人的感觉。音乐和绘画通过放弃可传达而变成书写，而无论在音乐还是绘画里，正是这种可传达性因素才是非语言性，因为它只是表示主观的渴望。然而，在两种媒介里，被正当地当作抽象的东西依赖的是建构原则。只要是后者在作品中起决定作用，它就不允许作品像一个符号一样，传达任何东西。建构原则要在作品上打上书写的印记，而这种书写来自于作品自身的语言，它可以是绘

① Walter Benjamin, *Schriften*, vol 2, p. 418. ——英译注

② Durchgebildetsein, 这个术语类似 Durchgeformtes, 亦可被译成“本质构成”，指将形式作为材料复杂转变过程所产生的结果。——英译注



画,也可以是音乐。

同时,我们不能仅仅在建构原则中寻找绘画与音乐的会聚,相反,我们要在两极化之中去寻找,即在绘画中和在音乐中一样,出现在两个要素之间,它在传统艺术中结为一种虚幻的综合体。这种两极化一方面指向建构性元素,在绘画中去除了熟悉的对象,在音乐中去除了熟悉的风格;另一方面指向改变了的表现性完形。像无调性音乐沉湎于自身冲动一样,非客体绘画与纯粹表现紧密联系在一起,不仅作为一个能指独立于它和想表达的事物之间的关系之外,还独立于和自我等同的表意性主体的同类关系之外。上述的这种紧密联系表现为符号和所指之间的分裂。在绘画和音乐中,不再是过去综合着的我在以这种方式探求表现(expression),仿佛在这种完形之中掌控着材料和它自身。两种艺术都变成了非主观语言的图式。但由于后者被遮掩,不是立即出现并可能,它所具有的那种不连贯而晦涩难解的特征,仍然在绘画性书写的起源中,由于保罗·克利,它至今仍具有魅力。如果绘画或音乐完全缺乏表现性元素,即一个表现的元素之中没有表现出具体的东西,这件作品就不再指向着那不是它自己的现象的东西,也不意指那不能隐藏在符号单位里的东西,无论在其内或者其外。那么,它作为书写的特征就丧失了。就像今天的无数作品一样,这件作品会退化到前艺术的状态,它不再迸发出火花来。火花的迸发也许是由于将作品的性质被理解为书写,以及绘画与音乐的汇聚的最能为人们所接受的近似表述。

将这种书写的特征说成是地震测量,也许不太离谱。它由大灾难中的遥远的,同样也有预兆的战栗所引起。在对它的回应中,艺术受到了震惊,这些对震惊反应的痕迹留存在作品里,成为了图像化特征。正像这些对不自觉的活动留下的地震记录一样,它们标志着早期模拟行为的进入,这种行为先于所有客体化的艺术而存在,也先于所有艺术的客体化的秘密梦想。在人们脸红或者起了鸡皮疙瘩这样的生理反应中,可以觉察到一些难以捉摸的回应,这种回应保留并持续存在于雕像里,不必屈服于流行符号表面上的客观合理性。经历了艺术的长期发展过程,这种合理性在将自身与模拟性元素融合的同时,也使自身被扭曲,因为它不能和他者完全协调。表现越是以惯例的形式被美学的符号体系所限制,艺术的模仿的一面就越是被严重地扭曲。媚俗之作不是别的,正是由于物化(reification)导致的错误的模仿。然而,即使尚未扭曲的模拟瞬间的回归,也受到艺术进步中的理性元素的制约:它对材料的处置力,正接近绝对界限。只要艺术的材料和它们的具体化形式保

持异质性,相互对立和疏离,艺术就不可能纯粹地投入到模拟冲动里。在书写里,这是第一次自由地这样做,借助对自然材料的完全统治,理性成为充分发展了的艺术之非理性的内在条件。这是理性的先进之处和它逐渐过时之处会聚的开始。

传统已经提供了大量这种会聚的线索。例如,要没有准光学术语“音色”(tone color),音乐理论简直没法运作。你找不到别的术语来取代它。人们似乎觉得音乐好像只在最近才开始关注色彩维度,而绘画已经深入到了音乐构成的最深处,至少从人们开始要求音乐各维度统一化,因而各自清晰地表达自身的那个时候开始。顺便说,音色可谓是一直存在的,但是对它的思考和处理,是对音乐连续性认知的一个方面,正是这种认知第一次揭示出了很多的事物,其中包括最小的光学单位。随后,类似的发展似乎也发生在绘画中,康定斯基<sup>①</sup>可能是第一个在画作中讨论声音的人。然而似乎正是这个例子印证出在这两个领域中划等号是多么不合适。“音色”有些说服力,然而“画调”(picture tone)则回到了一种艺术与工艺结合体的现代主义,有点像人们在20世纪20年代所写的“色调音乐”(color tone music)。这种名称的游戏使那些相信会聚的内在性的人尤其敏感。这些游戏使人们以更觉清晰的形式回想起他们所熟悉的19世纪中叶特里斯坦<sup>②</sup>和波德莱尔<sup>③</sup>的艺术所具有的通感。<sup>④</sup>通感的缺点是它的非客观性,路斯的判词正好可用于此。<sup>⑤</sup>发明通感原理的人要说两遍,一遍是将不同的媒介联系在一起,然后,又利用它们已经说过一遍的现象之间各种可疑的类比;这就像闯入了弦乐四重奏的独奏小号,发出了比四弦乐更响的声音。音乐和绘画的会聚与上述同义反复正好相反,它发生在言说方式而不是言说内容上。尽管如此,像许多其他的伪实验那样,多余而褊狭的“色调音乐”,以一种扭曲的形式证实了一个真正的新经验。甚至勋伯格那有着无可置疑的真实性的音色旋律的程序(program of klangfarbenmelodie),也带着伪造元素的痕迹。一种媒介同另一种媒介的内在关系,与存在于斯克里亚宾<sup>⑥</sup>的《普罗米修斯》

① 康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866—1944),俄国画家。——译注

② 《特里斯坦与伊索尔德》(*Tristan and Isolde*),德国戏剧家瓦格纳所作的音乐剧。——译注

③ 波德莱尔(Charles Baudelaire, 1821—1867),法国诗人。——译注

④ 通感(synesthesia),一译联觉,是19世纪后期心理学的术语,表示不同感觉器官所获得的感觉具有相通性。——译注

⑤ 路斯的判词(Loos's verdict),阿道夫·路斯(Adolf Loos, 1870—1933),奥匈帝国建筑师,主张奥地利版的新艺术,反对维也纳浮华的建筑风格,他有一句名言,即“装饰是罪恶”。——译注

⑥ 斯克里亚宾(Alexander Scriabin, 1872—1915),俄国作曲家。——译注

的风格中的折中主义的结合之间的边界,与以前的青年风格(jugendstil)同表现主义之间的边界,具有同样的走向。在媒介自身证明它之前,瓦格纳<sup>①</sup>的总体艺术品(Gesamtkunstwerk)和它的衍生物在媒介本身允许它出现之前,只有抽象的乌托邦的会聚之梦。它失败的原因是将媒介混合在一起,而不是通过自身的极端化而从一个媒介过渡到另一个媒介。

困难的根源在于,会聚并非仅仅位于程序、张力和语言元素之中(虽然无可否认,它只能在它们之中得到实现),材料自身也向这方向推进,尽管它们捉弄那些期望从它们而不是从表达过程中产生会聚的艺术家。在音乐中,也许是受记谱的影响,我们不可避免地谈论线条,并带着这样一个有趣的悖论来谈论它:音乐的时间维度只能作为空间性,即图示化,才能被固定。我们也可以涉及体积(volume),从客观事实上说,就像它经常出现在空间中那样,音乐也经常具有空间形式的特性。<sup>②</sup>另一方面,在绘画中,如果谈到互补色的话,像和谐、颜色不协调这样的概念就不仅仅是譬喻。在绘画中,瞬间的张力只能用音乐性来表述,即时间的表现。尽管如此,作为某种由于经验的必要性而发生在空间中的事物,音乐与空间的联系,比起绘画和时间的联系更令人信服。这或许有助于解释为何从会聚方面来观察,两种媒介之间缺乏术语统一性。从决定性的方面来看,即就它们本质的构成(Durchgeformtes)来看,它们之间几乎没有差异。它们会聚为某种精神性的东西。那种使得空间艺术和时间艺术互相对立的界限的确立是出于分类与排序的需要,人们在古典美学时期特别坚持这界限。古典美学要打破那种从属于不同范畴的事物对统一文化的抗拒,从另一方面说,通过建立一个本身就设立了界限的领域,它满足了文化对于统一的需要,这个领域的内部划分仅用来确认这个占统治地位的整一(One)概念,这种美学的所有术语都从这种“整一”中引导出来。单一艺术中的某些东西经常反叛这个同时既统一又分离的观念。就像在莱辛<sup>③</sup>的《拉奥孔》里那样,凭借划分来推断,为什么就可以最清楚地看见那旨在从上层决定艺术作品的尊严的审美标准。这就是,在某种意义上说,超越它的个体建构。艺术的分野与学院派经常强加在具体艺术需要之上的那些规范性的陈词滥调合谋。如今,学院派为

① 瓦格纳(Richard Wagner, 1813—1883),德国作曲家。——译注

② 作者在这里使用了 volume 这个词的不同义项,它既指“音量”,也指“体积”。——译注

③ 莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781)。德国启蒙运动思想家和批评家。——译注

了这个目的也采用心理学思考,比如通过引用格式塔心理学,其法则假定要排除对无调性音乐的有意义的统觉,从而沉浸于单子式的艺术作品之中,以免于一般的惯例的束缚。然而只有当作品置身于它那独一无二的环境时,无调性开始成为可能,跨越艺术门类界限,从而不再受它的束缚的条件也才存在。对感觉器官的依赖,就不再像过去那样,与关于美的不变法则绑定在一起,正像保守主义者们所做的那样,在今天,这样做的代价是尊崇像兴德米特<sup>①</sup>那样的保守作曲家而牺牲进步的作曲家。听音乐时,如果只有一个人能够充分地想象被彻底解放的音乐,听出其中成分间的连贯是有意义的,就已足够反驳感知心理学颁布的禁忌了,何况能这样做的人已不少了。如果这些禁忌通过援引大部分人的平均听觉为自己辩护,也许就无意识地引入社会性因素,正是这种因素阻止绝大多数人像到目前为止只有一部分人能做到的那样去倾听。然而,后者证明,依据不变的人类学法则或者不变的人类本质,这样做完全没有必要,只能如此,流行的规范行不通。那种把大部分人委托给过时的听觉水准的社会训练从原则上讲必须改变,听觉必须改变。某些事物仍然作为特权出现,弱势者在其他人那里很容易被怀疑为异常,这并非不可能改变,那些事物应该属于全体人民。新近的心理学错误的真正源头在于,音乐不再独属于主观感知而独属于物理学。通过这两极在内部的相互协调,音乐获得它的客观性。在绘画中情况也是一样。那种已遭到黑格尔致命批判的美学意图,把艺术设想为为了他者而存在,而不是来源于自身,变得日益意识形态化,正如艺术工业把艺术降格为为了某种其他物一样。

即使不是服从于为了某种其他物的规则,艺术也能被充分理解,即为了接受的主体,固化那可测定物(determinable)和可经验物的差异,固化艺术作品和它们的听众或观众之间的因果关系。由于这个原因,那种将高雅艺术与所谓交往理论放到一起的尝试,是完全不着边际的,带着许多实践艺术家们的素朴反思,他们试图制造一个批评的权威,而这恰恰是新艺术所要反叛的东西。后者通过丰富性和清晰度,换句话说,通过它自身的性质,而不是以艺术展示的适度水平对接受者的适应,给予接受者应得的收获。就像今天所有的基于艺术门类的标准已失效一样,在

---

<sup>①</sup> 兴德米特(Paul Hindemith, 1895—1963),20世纪上半叶德国重要作曲家和著名音乐理论家。他致力于使正在衰退的、构成西方音乐基础达三个世纪之久的调性恢复活力,他还推动了适应日常生活场合的“实用音乐”的发展。——译注

美学理论中,很有可能当代美学的标志,甚至是初级的标准就是“艺术作品必须符合限定它范围的最为普遍的概念”这一观点也会受到抨击。克罗齐在艺术实践达到该标准之前已经认识到了这一点。在跨越与拆除艺术的永久边界(甚至复数的“艺术”[arts]<sup>①</sup>也已经有了一个过时的圈子),艺术普适理性化倾向的顶点,是逐步征服自然的一个方面。它把艺术媒介之间质的差异和单一艺术与生俱来的权利降到无关紧要的地步。音乐和绘画会聚的出现,牺牲了两者仅有的天然差别,凭借更为强大的赋形过程,在与各自的质料遭遇之时,将自身显示为同一原理。

不同媒介在它们自身之分别规定的推动下,通过书写而彼此靠近。在卡恩韦勒的术语里,它们通过“变形”(déformation)变成书写,<sup>②</sup>这种变形,既包括绘画里的自然主义的内容,也包括(音乐中的)音调。书写特征暗含着它们所共有的对差异的意识,这种差异是显而易见的。艺术作品在其闪现时是书写,这种突然性具有时间性质,正像所造成结果的透明性是一种光学现象一样。作为书写,艺术作品放弃了自身的物性;在这里不同质的媒介成为一致。如果似物的客体和似物的音调两者都彻底消失了,书写及其所造成的会聚是否还会存在就是个问题了。卡恩韦勒将“变形”作为“构成主义者”的提法很可能已经等同于一种改变了的反应形式——这反应意味着艺术作品自身的物化,无关任何外在的指涉,目的是拯救书写的瞬间,为了持续地保存它。在这两种情况下,建构不再有非常不同的意义。建构的方法开始变得可以度量,事实上,绘画和音乐作为建构而会聚,书写却会随着过程的推进,如果不是完全消逝的话,也会变得更加神秘。

被无可争议地接受的审美构造的概念,源自于视觉领域。它也许最初从铁构件那里借过来。但是,在哲学中它有了非感性的模型,特别是在谢林<sup>③</sup>那里,它和审美构造的概念在他要求异质性材料必须根据自身的性质在自身内部构造是一致的。而谢林所说的这种内在的性质,在康德的《纯粹理性批判》里是一种混乱,需要从外部加入一种秩序。自然被看作是主体性的一个方面,它要像艺术理想一样和它的质料保持一致。在技术里,就像在哲学中一样,构造的概念是从数学里借过来

① 复数的“艺术”(arts),指从法国人夏尔·巴托开始提出的 Les beaux arts (the fine arts)概念,即将诗、绘画、音乐、雕塑和舞蹈包括进来的一个艺术的集合体。在此基础上,后来的人们建立了现代艺术体系,对现代美学的形成和现代艺术实践,都产生了决定性的影响。——译注

② 这个术语见卡恩韦勒的《美学自白》(*Confessions esthétiques* [Paris, 1963])一书第176页。——译注

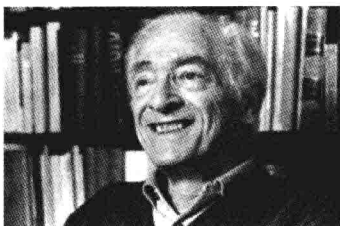
③ 谢林(Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775—1854),德国哲学家。——译注

的。它旨在将理性秩序引进质料,但却暗自假设这样做的可能性的条件,即使不是实际的构造原则自身,也会在质料之中起作用。其结果是,促进会聚的构造概念变得日益强大,原因在于各门艺术发现自身更为直接地面对它们所加工的材料本身,没有对象或格调这样的中介层,即统一体不是通过第三方外来的事物达到。构造概念很晚才进入音乐,不过,由于音乐缺乏具体内容,这种概念实际上却更为自然融洽,但是,由于那尤其在德国非常流行的非理性意识形态,音乐构造的概念遭到破坏。

当进步倾向走到极端时,它就被辩证地转化到了古老的那一端,强烈地反对对自然的统治。如果艺术是在统治自然的过程中对自然的回忆,那么它就不可能以一种纯粹而完整的方式既满足艺术也满足自然,因此它是不完美的。音乐和绘画的关系不仅仅是手段之间,而且是质料之间的关系,两者总是不可避免地互相协调,从而涉及到会聚现象。在这里我们突然看到,模仿冲动——关系到艺术源头处的混沌的成分,没有它们艺术就不可能存在——曾多么强大地去抵抗作为理性秩序所留下的伤痕的清晰的区分。今日,音乐性和戏剧性之间的亲缘性使得我们经历了古老的未分离的状态。在当今艺术的会聚中,在艺术概念应用于艺术体系(the arts),从而彻底化之时,我们也瞥见了一个比艺术体系更为先进的艺术状况,这种状况可追溯到艺术作为一个独立的领域之前。当一些画家滑向三维性之时(三维性正是非透视主义绘画所摧毁的幻象),他们通过图式与机体之间的急剧增殖而创造出形式,这正是上述境况的证明。其中的混乱与音乐相似并不是偶然的,最极端的美学进步与退步纠缠在一起。艺术要成为什么,依赖于它的进步是否保留了克服退步因素的能量,或者它是否屈从于这样一种野蛮的表述,即胜利同样存在于对绝对方法或者绝对质料的崇拜之中。一个人不可能听不到这样的退步,在最近的音乐活动的许多产品里,艺术的概念没有被转化为某种更高级的东西,如果在绘画中也听到相应的情况,音乐家将不会感到吃惊。

## 视觉艺术符号学的几个问题： 图象—符号的载体与载体\*

[美]夏皮罗 著 陆正兰 赵毅衡\*\* 译



迈耶尔·夏皮罗 (Meyer Shapiro, 1904—1996), 美国艺术史家和艺术理论家。夏皮罗出生于立陶宛, 1907 年移居美国, 在哥伦比亚大学获得博士学位, 1928—1952 年任该校艺术史教授, 1966—1967 年任哈佛大学诺顿讲座教授。夏皮罗对西方艺术史尤其是

现代艺术有精深研究, 并将马克思主义的观念用于艺术史研究。著有《词语和图像》《梵高》《塞尚》《现代艺术: 19 和 20 世纪》《绘画中的世界观》等。

这是一篇讨论绘画符号学的专论。夏皮罗深入分析了绘画的几种符号形式, 从画所具有的平面、画框、线条, 到透视关系、图像与背景等。夏皮罗特别参照现代艺术的发展, 尤其是抽象艺术的出现, 使得这些绘画符号脱离了再现或写实的传统, 因而导致了绘画符号从旧的非模仿因素转换成了新的表现性因素, 进而构成了现代主义绘画中独特的结构形态。夏皮罗最终指出了现代艺术的一个基本观念: “世界是一个遵从规则的概念物, 其简单的、基本的构成元素组合在一起, 然而其整体又是开放的, 无边界的, 偶然的。”

---

\* 本文译自 Meyer Shapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6:1(1972—1973), pp. 9—19。文首原注: 此文原是在 1966 年 9 月波兰卡其米尔兹第二届国际符号学大会上的发言稿, 首次刊登于 *Semiotica* 杂志(1996 年第 1 期)。——译注

\*\* 陆正兰, 四川大学文学与新闻学院副教授; 赵毅衡, 四川大学文学与新闻学院教授。

本论文讨论的是“图象—符号”(image-sign)的非模仿成分,以及它们在符号构成中扮演的角色。不太清楚它们在何种程度上是任意武断的,在何种程度上承传了构成形象与感知的自然条件。其中的某些成分,与框架一样,是历史地形成的,形式极其多变。虽然它们明显有社会规约性,但不需要学习过程就能被理解,它们甚至能获得符意学的价值。

今天我们想当然地认为一张纸裁成长方形,是必不可少的,而且必定明显平滑光洁,利于绘画写字。但这个截面(field)与心像(mental image)的本质毫不对应,在那里,视觉记忆的视野,浮现在无边无沿的空间。研究史前艺术的学者,了解矩形是后世先进的艺术品的截面,要有相当长时间的艺术发展史才得以形成。旧石器时代的岩画画在预先并没有做平的岩面上、岩洞的粗糙墙面上;土岩的不规则表面,透过图像显露出来。画家的工作面没有任何边界,而且对工作面基本上没有任何考虑,他可以在旧画之上画他的野兽,也不屑把截面擦抹干净,似乎观者不会看见旧画。或许他把绘画的截面,在墙上所占的地方,看作应当不断作画的地方,这可能是仪式与惯例,就像一年年在同一个地方,在旧有余灰上生火一样。他对作画地方的看法,与后世艺术家不同:他并不认为他画的图像,必须与背景形成对照。

图像的截面必须事先做平,是人类后来的发明,是新石器时代与青铜时代工具发展的结果,与陶器制造和建筑木结构榫接大致同时,可能与艺术品逐渐成为符号承载体有关。发明性想象把这平面视为有价值的截面,渐渐把图画与文字作于光滑且对称的截面上。截面具有相应的规则方向,相应的空间展开及集合,使相邻的部分装饰上协同,以与对象的形象一致。预制过的图画截面封闭平滑,经常用特殊的颜色表示背景,图像就得到了它自身的确切空间,这与史前的壁画及浮雕完全不同。史前画不得不与背景“类噪音”的意外和不规则竞争,背景并不比图像符号“沉默”,甚至可入侵画面。而新出的平滑与封闭截面使背景变得透明,才能使画面成功地表现三维空间。

用这种背景新概念,我认为再现的艺术构筑了一个截面,表面有独特的平面(或整齐的曲面),有明确的边界,使艺术品有个光滑的边际。下横线支持界面,把图形互相连接,并且将表面分成若干平行带,从而使画面的轴心更坚实地成为图像平衡与运动的坐标。

我们至今不太明白这种图像截面是何时开始出现的,学者也不太注意这个改变了艺术的根本性问题,而这恰恰是我们的图像活动之基础,甚至摄影、电影与电



视屏幕都是如此。审视儿童绘画，可以看到最原始的图像制作方式。儿童作画时，忘记了是画在平滑整齐的纸面上，用色也五彩杂陈，这是人类文化久远的遗产。就像儿童言语，在最初的牙牙学语之后，才开始有了比较成形的语音体学和句法。儿童很快就在某些重要方面适应了人为的矩形载体：与他们见到过的图画那样把背景填满，他们对颜色的选择则预示了成人在长期的再现经验中获得的用色法。动物园中猿猴类了不起的图画，也必须以同样方式来考察，是我们把纸和颜料放在猿猴手里，诱导出此种令人惊奇的结果。就像马戏团的猴子骑自行车或表演其他节目，其设备属于我们的文明。无疑，猴子的艺术活动表现了他们本性中潜藏的冲动与反应能力，正如它们在轮子上的平衡能力，有可能是本能的，实际上却是驯养的结果，驯养就是文化影响。文明社会在动物身上的实验，与教儿童说话或从事社群的其他习惯活动，从某种程度上说，这两种实验很相似。

我们所知的最古老的的图像载体——未加工无边界——并非已成过去的遗迹。即便我们很自然地认为光滑有边的图像背景是清晰理解之必须，我们也必须看到原始的背景处理法在后来的文明中，包括我们当今的文明中依然存在。埃及的赫里拉科波利斯(Hierakonpolis, 3500B. C.)其图画分组散乱而无边界，令人想起旧石器时代的岩画；原始部落至今在未加工的无边框的表面上刻写或作画。在这方面，罗马建筑墙面上自发的涂抹画，与今日街头的涂鸦没有区别。与今日一样，他们不顾强加的载体，甚至径自盖上已有的图案，并不把先前的图像当作珍贵的物品给予尊重。在中国，绘画是一项高雅的艺术，但拥有者却毫不犹豫地在一幅神圣的没有图画背景的山水画上，盖上自己鲜亮的印章，图画的背景不被当作符号的一部分，图像与背景也并不构成不可分的整体。鉴赏家赞美地看着艺术品，可以不把空白背景和边缘看作绘画的一部分，就像书的读者把行间与边缘看作可以写笔记的地方。很清楚，整体取决于观看的习惯，而这习惯可以变化。一个中国画家对笔触的细微与其在画中的位置十分敏感，却对写在画上的字却无动于衷。他并不把这些字看作图画的部分，就像我们并不把画家在角落的签名看作图画的一部分，这些字与图画表现空间前景中的对象不同。在亚述艺术中，已经有加工有框平面，但国王与神的身体上有时刻着字。

反过来，动机可能不同，当今的画家有时在纸面或帆布面上保留起草时留下的线条或色彩。他们承认至少某些起草或加工过程中的痕迹是持久整合的图像之一部分，这些痕迹是绘画过程中珍贵的记号。我们可以理解这与史前人让新图画覆

盖旧图画的差异,值得注意的是,它们从完全不同的角度达到相似的视觉效果。我毫不怀疑现代实践让我们看到史前艺术,这是一种美妙的集体羊皮纸书写。<sup>①</sup>

从文艺复兴开始的现代艺术,一方面强调画面的严格整体性——这种整体性包括形象之间的互动及背景的保留——另一方面也产生了许多有意制作的素描片断,以及未完成的作品,其为人珍视的品质正在其未完成状态,我们甚至无视它们是周围空间截面上一个很小的部分。

很可能对史前画家来说,未加工的面有一种正面意义,但这种想法只是假定。我们无法假定画家把岩面或洞壁的原始未加工状态,看成正是他的图画背景所需。现代画家米罗<sup>②</sup>可能了解他挚爱的家乡加泰罗尼亚的古代岩画,他对不规则岩面非常感兴趣,用此作为背景直接画上他符号般的抽象形式。还有些画家在卵石上,在随意取来的自然物或人工物碎片上作画,目的就是要使用底面的不平整,让物的表面特征作为整体魅力的一部分。但我倾向于认为,史前图画的表面是中性的,是图像不确定的承载物。

我们想当然的图像的基础特点,除了预制底面,还有整齐边框。一般人没有意识到画框到多晚才发明出来。在这之前矩形截面分割成条,水平线作为底面连接并支持每个画面的垂直边缘。很明显到公元前第二个千年之末,那时还没有人想到用连续的边框在每个图像周围隔出一个画框,做出一个城墙那样的同质的围套。当被围起来的图画带上透视,画框就把图画表面变深,促使景象有了纵深度,就像窗框让人见到玻璃后面的景色。画框是观者与图像之间的一个定位与聚焦装置,但是画框也能进入图像的成形,不仅因为其固定性造成对比,尤其在建筑与雕塑之间形成对照,而且,在现代风格中,把前景的对象奇特地隔断,让观者觉得景象似乎可以封闭地把对象切开。画框看起来好像跨越了一个延展到画面四周之外的再现的场域,德加<sup>③</sup>与劳特累克<sup>④</sup>是这种绘画的天才大师。

另一个相关的现代实践,是矩形图画剪去框边,这帮助我们认识到画框的另一个重要角色。此种剪边,在今日书的照相插图中最为多见,哪怕主要对象居中,依

① 羊皮纸书写(palimpsest),中古僧人用羊皮纸书写,羊皮太贵重,所以写者往往刮擦别人写过的羊皮纸,然后再写一层。

② 米罗(Joan Miro, 1893—1983),西班牙画家。——译注

③ 德加(Edgar Degas, 1834—1917),法国画家。——译注

④ 劳特累克(Henri de Toulouse-Lautrec, 1864—1901),法国画家。——译注

然使图像呈现局部性、断片性、偶然性。画面似乎是武断地从大的整体中隔离出来,塞进我们的视野。无框的画似乎是偶然的一瞥,不是为凝视而存在。与之正成对比,带框的图画,在形式上把自身作为一个世界呈现给观者。

近年来,美术作品经常不加框悬挂。无框的现代美术作品在某种意义上解释了古代艺术中画框的作用。当绘画不再再现有深度的空间,更关注非模仿的表现性形式特征,而不太关心其符号复杂性,画框就可以不用。当画面退出原先被框起来的空間,画布就作为自身从墙上凸现出来,上面有可触摸的表面,无论是抽象主题还是再现,图画的内容是平面主导,显示以笔触线条或色块形式的高度任意性为主的画家的活动。画布不加框,虽然符合现代艺术的这种追求,却也并没有变成新艺术的通用展出方式。不过现在图画常用的木质与金属条框,不再像过去的繁复雕花的木框那样加强图画中的模仿空间,没有加强深度的效果,也不再以镀金表示其中的画之珍贵。它们只是不显眼地与画布的平面取平,以其朴实来凸现艺术实践的坦诚品格。不用画框,图画看起来是画家作品更加完整而谨慎的呈现。可比拟无框图画的是现代雕塑之无基座,它可以悬空挂起,或直接置于地面。

我们把画框看作是从周围平面隔出再现面的正常手段,这观点并不适用于所有画框。某些绘画与浮雕跨出画框,似乎画框是背景的一部分,真实地存在于形象背景的被模拟出来的空间中:此时画框属于图画的虚拟空间,而不是其物质表面,画框被自然化为图画空间的一部分,而不是观者空间或载体空间的一部分。在中世纪这种跨越画框的画是常见的,在古典时期已经有先例。此时画框看起来不像是周边,而像是图画环境,跨越画框可以加强形象的运动感。我们可以由此理解其反向设置:画框放过来弯曲,朝画内翻,压迫或卷入形象(参见苏亚克[Souilla]画的装饰壁人群形象[Echternach Gospels],巴黎国家图书馆拉丁手稿第 9389 号)。

除了这些艺术中的框一面关系的变体,还必须提出另一个例子,同样很有趣:有时画框形状不规则,跟着形象变化。此时画框就不再是预设的图像载体或背景,而是附加的特点,随图像内容而变。图像先行,框随后包围图像,画框作为符号的坚实形状,而不是衬托出一个图像置于其中的背景,就像上面提到的跨框图像,在这里,图像强加于画框的符号独立性和能量,被迂回地强调出来。

从这些作品中,我们可以看出,虽然严格包围的矩形画框看起来很自然,满足了从眼界中清晰地隔出图像的需要,这也只是需要画框的可能用途之一。画框形式可以多样,产生完全相反的效果,也依然能满足某种需要。所有这些类型,作为

秩序化与表达的需要都是可理解的,但没有一种类型是必然的或普遍的。某些方式似乎是再现内在的不变的预设条件,而这些多变显示了艺术家可以任意构筑有效的变体。

让我们回到底面(ground)作为载面的品质上。虽然我用了“中性”这个词来描述未加工的平面,应当说图像周围没有画的空载面,并非没有表达效果,即使在最随意的无边界再现中都是如此。可以想象在田野中的一块狭窄的石头上画出的人像,其边界逼仄,使人像的身体离边界很近。再想象同一幅画,画在宽的不规则平面上。在前一例中人像会显得较长,在后一例中人像站在一个空间中,有运动自由,暗示着这身体潜在的活动。这人像周围的空间,不可避免被看成不仅是格式塔心理学所说的背景,实际上也属于身体形象的一部分,并给予它一定的品质。对于审美的眼光来说,身体或其他任何对象,看来吸纳了其周围的空间作为其存在的载面。身体的图像—符号周围的空面参与图像,在一组人像中更为明显,此时身体之间的空档变成了一种节律,决定了他们之间的亲密、侵犯或孤立关系,这与真实空间中的人之间的距离相似。

载面的这种表达潜力在印刷或画出的字符中也显现出来。在每本书的标题页,或是在标贴上,更有力的词不仅放大,而且字母间经常有间隔,其载面在四周打开。

可以清楚看到,图画载面(picture field)有一种地域品质,影响我们对符号的感知。其表现品质的差异,在于其宽窄、高低、左右、中间与边缘,处于空间的角落还是其他地方。无论载面是否有边界,如岩画或大墙上的无框图画,我们都把图像放在视界之中心。在有边界的载面中,中心是被边界或画框预定的,孤立的图像由它在载面中的位置决定其特征。放在中心地位,它就具有与放在边上不同的品格,即使在画面另一侧的空白处加了一个细节作为其平衡,一种视觉的张力依然存在:这幅图像看起来不正常,被推出位置,甚至精神上被压制。这很可能是画家有意为之的表达方式,就如在蒙克<sup>①</sup>的一幅肖像之中,其人像主角放在空间中稍微边上的地方,这自我克制的姿势,与此图像的其他元素结合起来,强化表现了忧郁与退让。在情绪不安的孩子作的画中,我们也可以看到他们倾向于离开中心位置。

上与下的品格可能与我们的姿势与重力有关,也许与我们对天空和大地的视

---

① 蒙克(Edvard Munch, 1863—1944),挪威画家。——译注

觉经验有关。这种区别可以用不同大小的块面之叠加形成的整体来说明。

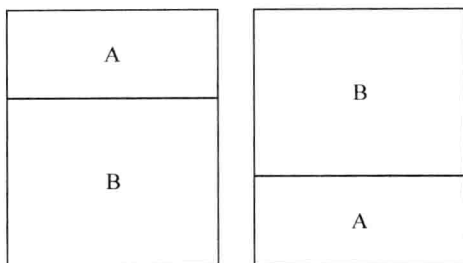


图 1

这些矩形大小相同，只是一个 A 小 B 大，另一个 B 小 A 大，但它们的表现力很不同，设计师在设计建筑正面时都明白，这两者效果不能互换。单一元素也有相同效果，立体主义画家格里斯<sup>①</sup>曾说过，一个黄色色块放在上半与下半，会有不同的视觉重量。在审视效果时，画家经常把画颠来倒去，判断各种形状与颜色的关系，平衡与和谐，而不管他们意指什么对象。这只是对图画的一个方面进行抽象，其最后的整体还是靠对做出的模仿与非模仿方面进行审视而得。但是，今日的抽象画家，在颠倒中发现了新的可能性。颠倒甚至成了他们喜爱的形式。已去世的莱热<sup>②</sup>设想了某种画面，在四个旋转方向上同样有效，这个想法给了他灵感，从上方俯视跳水者和游泳者，这显然可以应用到地板马赛克镶嵌画上。

运动感的再现使潜在感觉(cryptesthesia)发挥了充分作用，尤其是在载面的不同轴线和方向上。我们更多地生活在水平之维，而较少在垂直之维上。所以一点不奇怪，同样一段线，水平时看起来比垂直时较短。平日经验的被感知空间是各向异性的(anisotropic)，虽然我们学会用尺丈量，尽量得到一个客观整一的空间，使物理客体互相配合。

当再现的是运动中的图像，有延续的几个片段，图像常用在水平方向上用叠加的条带分开，就像看书写字那样。因此，某些画有主导方向，哪怕作为一个共时的整体展示。

如此的方向性并不是规约化的，而是服从再现对象的变异，以及用空间表现时

① 格里斯(Juan Gris, 1887—1927)，西班牙画家。——译注

② 莱热(Fernand Leger, 1881—1955)，法国画家。——译注

间的任务。连续的相邻画面提供了方向选择,造成了方向性。它不是任意武断的选择,我们可以发现选择的方向,是解决技术—艺术问题的一种方法。图画从左到右,或从右到左,甚至从上到下垂直布置的变化,与书写一样,可能是截面空间条件所决定的。在人类早期艺术中,其技巧,其再现内容,也对此起了作用。有实例证明,在图像叙述中,同一作品中从左向右,与从右向左展延,可以共存,它们适应对称的建筑,或适应宗教的视点,例如在拉韦纳<sup>①</sup>(Ravenna)墙上的马赛克画,人物群像行列走向东头,而上方的福音书场面则是从西到东。在每个单独的系列中,从左到右与从右到左的内涵意义实为相同。

我们可以看到牛耕式顺序(boustrophedon)的图画再现,先是从左到右,第二行转过来从右到左(参见《维也纳创世纪》)。

比较不太受规约限制的是在水平延展中的从上到下,这与从左到右书写中的从上至下顺序相仿,但不同于中文与日文的从上至下书写,也不同于6世纪图画中的希腊拉丁题铭中单字面行列。但是叠加再现中,截面上半部分的君临性质,并不是严格的规则。我们可以看教堂门廊,其图像叙述可以从下幅开始朝上展开(见《凡罗那镶嵌画》)。在某些作品中,这是依据内容而安排的,高潮的场面在垂直方向上顶部,那是最后一幅,例如基督生平的图像。我们还可以注意到垂直线条或系列向上延展。

单纯的孤立的人像也会出现方向问题,尤其在无论是静止或运动的侧面呈现之中。我们最熟悉的例子是埃及浮雕或绘画中的人像行列。当他们再现为圆形行列,人像总是左腿在前,这种规则之严格,让人觉得其中必有规范意义。我难以说清这究竟是因为游行时必定左腿跨第一步,还是自然的动作。但是移用到图画或浮雕的截面上,左腿先行实际上为侧面身体的方向性所要求。如果脸朝右,则左腿先;如果脸朝左,则右腿先。两种情况下,都是比较远离观者的那条腿在先,这是为了表现动感。此原则与人像行列安排为圆形时的严格规则实际上一致。我们可以假定,后者是从左侧看到的,人物脸朝右,因此左腿先,因为左腿离得较远。

在没有控制性语境作为条件的静止孤立人像中,左侧面优先可以由生理事实来解释。应当说脸的左侧面优先较多见,是因为画家的右手和手腕内转,也就是向左转,动作比较容易,就像空手画圆圈,习用右手者一般是逆时针画圈,而左撇子是

---

<sup>①</sup> 拉韦纳是意大利的一个省,其省会是拉韦纳市。——译注

顺时针画圈。<sup>①</sup>

但经常见到的是内部语境决定是侧面画像的这个或那个方向，肖像画对象的脸的某个侧面特点可以限制选择。当画家可以完全自由地选择脸的任何位置，选某个侧面往往是由于从这边看，可以看出某种价值。

以上关于图像载面左右之规范性、自然性、自由选择性或任意性，让我们看到一个更大的问题，即感知面的左右是否有内在的不同品质？在这个课题上产生了一批文献，有的作者断定这两个方向的品质不同，不能互换，而且原因是生物学上先天的，是有机体本身的不对称与左右区别形成的；另一些作者认为这个问题与读写文化习俗空间朝向有关。有主导性的内容，也有可能影响图像的左右感觉。我们至今缺乏对翻转方向图像在不同文化中的反应做对比试验，尤其是对书写方向不同的民族做对比实验。

与符号学相关的事实是：左与右已经在所指对象中形成了鲜明对比。大家都明白仪式和魔术中左与右的重大区别。这两个词的意义都发生了改变。它所比喻的意义延伸到日常语言中，作为善与恶、正与邪、合适与偏离的术语。在图画与仪式中，统治者的右侧意义重大，是通常的虽然并非普遍的首选，这决定了观者眼中画面左侧有首选品格。

载面翻转，类似镜中自己的映像。这是个可以说明载面的品质结构的佳例，不管是内在的还是获得的，与再现对象的结构是冲突的。在中世纪人们争论过，罗马的马赛克画像中圣徒彼得与保罗在耶稣两边的位置问题。<sup>②</sup> 如果没有中心人物可以定左右，则以对载面的左右之直接感受为定，而不是以映像为定，正如我们在生活中的实际做法。两种情况下载面的分割，都是潜在的符号，但载面可以翻转，这取决于再现对象的语境或图像载体的价值顺序。

载面的横向不对称，可以用图画或建筑的另一个特征加以说明。如果我们把两个形式放在一起，一高一低（如右图），翻过来放，会明显改变它们的外形。

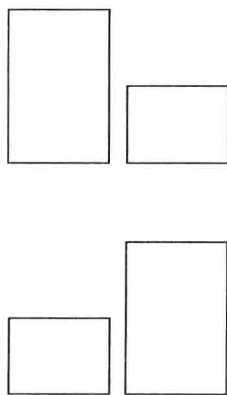


图 2

<sup>①</sup> 参见 Zazzo 关于儿童画的著作。

<sup>②</sup> 参见 Peter Damian。

正如本文早些时候指出的两个矩形垂直叠加,横向组合也是不可逆转的。当两个元素在形状大小上截然不同时,“A”和“B”中的“和”,不是用普通的连词(conjunctive)连接,而是用有主辅关系的连接词(adjunctive)连接,截面中的位置表达了这种关系。正如“父与子”这个词组有某种品质不是“子与父”能表达的。如果我们承认这种不同,要回答的问题就是在视觉面(visual field)一边的主导,是内在的还是偶然的?在人物或风景非对称的作品中,选择一边再现图像的更积极或更稠密的活动,会影响那个表达的意义,翻过来会让人对整体画面产生奇特感觉。比如我们对熟悉的形式之翻转更让人惊奇。但是必须说我们时代一些优秀的画家,正如早期的木刻画家,对不对称作品的翻转漠不关心,对版画上的图像终将翻转无动于衷。毕加索甚至对他的版画上名字翻转都觉得无所谓。由于刻制和版印的图像,其价值或平衡主要体现在能量和自由度中,这成了本能的习惯。我们不能相信,一个画家会让他仔细画出的作品翻转过来(我在这里可以加个注,说明在不对称整体中左向与右向的不同视觉价值。在儿童与文化程度不高的成人中,大写N和S经常被翻转。在早期拉丁文铭文中,这两个字母也经常翻转。很明显,除非经常地练习,字母的两个对角线的不同品质,不会被人正确地固定下来)。

我们如何解释画家在左右翻转真正影响了作品的品质时,依然能容忍?在某种语境中选择据称是非正常的方面可能是有意为之,以产生某种特殊效果,对再现的内容有利。从左下角到右上角的对角线有上升意味,翻转过来就会有下降意味。画家画一群人走上坡,从左上角排到右下角,就有一种用力艰难攀登的意味。转此画就会扰乱或削弱此种效果。但是翻转画面时出现的新品质,也可能吸引画家和许多观者。

除了载面的这些特点(加工面、周边、位置、方向等),我们还必须考虑图画一符号的幅面(format)这种表现因素。

我指的幅面,指载面的形状、比例、主导轴线,也指其尺寸。本文先不谈载面的比例与形状,那是个很大的问题,而先谈大小。

大小可以由很多因素决定,如画的外部物理条件,或是再现的对象。巨大的雕像,比活人还大的画像,往往用来表现题材人物之伟大,而很小的雕像可以表现其亲切,娇小与珍爱。但除了内容的价值,尺寸可能也是为了能在远距离看得见。例如在电影屏幕上,或是现代宣传画的巨大符号。也有可能符号极小,以便经济地制作,或容易处理(这种尺寸的差别可以与音量高低、讲话长短对比)。很明显这两种



目的并非没有联系，巨大的雕像在两方面都起作用。无论如何，我们区分视觉符号大小有两种条件，一方面是尺寸的价值功能与可视性功能，另一方面是载面的尺寸，图像的组成成分，与表现的实际对象各部分的相对关系。一件作品可能极长，如卷轴，因为它表现的是高度比较平均的许多对象，也可能如微型画(miniature)那样小，在有限的空间中，不同尺寸表现画像的不同价值。

在多种不同风格的艺术中，许多现实中大小不等的对象再现于同一作品中，他们表现为同样高度。在古代艺术中，建筑、树木、山岭并不比人物高，有时甚至小些，以表示自然臣属于人。在这里价值或主导性决定意义，人物形象比周围环境高大，这种画法独立地出现于许多民族艺术中，也在今日的儿童画中出现。我们并不认为画家不了解真实的人与这些环境物体之间的大小差异。事物在画中的大小表达了一种概念，不需要了解其规则都能理解。大小与价值高低的联系，在语言中也体现出来：人类品质的最高级形容词，常常是描写大小的，例如“最伟大”、“最崇高”等等，这些词经常可以用来描写并无实体的品质，如智慧、慈爱等。

大小作为表达元素，并非独立的变数，其效果随符号功能和语境的变化而变动，也与图像的尺寸和密度有关，即是说，与对象的自然大小、数量、类型的排列有关，也与所指的品质有关。对符号大小所指对象尺寸之间的质量性非线性关系，我有一个有趣的实验证据：让儿童画一个很小的人像，旁边再画一个巨大的人，先画在小纸上，再画在大纸上，大纸上的大人像会更大，但是小人像依然那样小。

在西方中世纪艺术(可能在亚洲类似)，各种人物的大小比例与意义幅度有关，人像的大小与他们在载面上的位置有关，也与其姿态和精神地位有关。在一幅上有基督、福音传递门徒、他们的徽章以及旧约中的先知的画中(见《秃头查理圣经》，巴黎国家图书馆，拉丁手稿 D)，基督像最大，福音使徒次之，先知们很小，而徽章最小。基督使徒坐在图画中央，四周是装饰图案构成菱形的框，福音使徒侧立，或四分之三朝向，占据了四边形的四个角，而先知们则是半身像，置于圆形图案中，福音使徒的菱形四角打开。在基督和先知之间的狭窄空间安排了四个徽章，圣约翰之鹰在最上面，因为他作为使徒在神学中的地位最高，与其他徽章不同的是带有一个卷轴，而其他的徽章都带一本书。

很明显，在这里系统地应用大小，作为人像等级位置，是载面各部分表达力的系数。在某些特定的再现系统中(取决于内容体系)载面的不同位置之区别性价值，与不同的尺寸互相加强。在符号—空间(sign-space)中，这种表现受文化所规

约,尤其在宗教艺术中。这并不证明,载体的不同部分的表意能力,与各种对象的体积的关系是任意武断的。实际上这种关系是建立在对空间重大价值的直观感觉之上,就像在日常现实生活中一样。当内容等级鲜明,它们在载面中的位置,与表达方式形成关联,并以此联合方式被应用、被发展。同样的内容对应,今日依然依靠艺术家对符号—载面的不同处理方式。例如要用分开的普通矩形镜框展示政治权利等级,我毫不怀疑设计者会与中世纪的处理方式暗合:奠基者在正中,他的主要门徒在两旁,余下的地方或上面,或下面,给较次要的人物,依照他们的重要性而定。而且很自然,照片的尺寸也按重要性从中到边降低。

随着透视法的应用,符号的大小与再现对象的大小之关系开始变化——不管是北欧的经验式透视,还是意大利的严格集合投影式透视。15世纪之后,图画中再现对象的大小,无论是人物还是自然物,与其实际大小相应,但更相应于与图画平面的距离。与中世纪的画法不同,透视法在一切自然的体积上强加了映射于画面的合一丈量法。某些人可能会想到这是对人的贬低,但并非如此,实际上这是宗教图像及其超自然的人像的进一步人性化。社会性的或精神性的伟大,以前一向是用纹章、衣装、姿势、照光以及在某种位置来表达的,在透视法系统中,最大的形象可能是近观者的副手,而最高贵的人物,可能比较小。这是翻转了古代图画中高贵伟大居中、周遭人物为小的空间仪礼。

一般学者都认为这两种体系,即等级制与几何—光学制,都是任意武断的体系。因为它们都是文化规约。把这两种都称作图画透视法,是因为没有认识到一个事实:只有几何—光学透视法才呈现视觉上的体积。前者只是在比喻意义上称为透视,因为它罔顾对象在现实中的常规大小,而代之以规约的体积,以表示其精神地位。在第二种(透视)系统中,对象在现实的三维空间中的位置,与其对观者的距离,两者之间的关系并不是任意的,这对于未经训练的眼睛也是容易理解的。因为这与日常的视觉世界显现方式是一致的。图画中人像大小与地位等级相对应,才是文化规约;这种规约的基础是体积度量与品格度量相联系。固然,称亚历山大为“大帝”,与把他画得比他的士兵个儿大,都是文化规约,但对于人的想象力这是很自然的,不言自明的。

现在我转而讨论图画中的非模仿(non-mimetic)成分,可以称为符号承载体(sign-bearing matter),即墨水或颜料画出来的线条、块面等图像—实体(image-substance)。(此文暂时不谈雕塑的问题及塑模的或切割的材料构成载面,其中的

问题无法在此处理。)

在讨论图画符号特有的相似性指称时，显然上面讨论的这些元素，与它们再现的对象、品质很不相同。用铅笔或画笔画出，或用尖利的切割器刻出的线，都表现同一对象，拿这个例子做分析，从一定观点看，它们都在图画上固定了一个符号，这条线的每个部分都与再现的对象的某个部分相应——这与表现这对象的词语完全不同——从艺术观点看，这线条是一种人工记号，有自己的质地。创作艺术品的画家和敏感的观者可以自由地从一种品质转向另一种品质，但首先他们却能分辨并判断图画质料本身的品质。

再现一张脸时，线条轮廓线的粗黑，不必与脸的特别品质相对应，同一张脸可以用许多不同方式再现，不同的线条、色块，用不同的形式表现这容貌。线可粗可细，可连续可中断，我们不必看到现实的或想象的那张脸的品质，这幅图画永远是那张脸的形象之再现，哪怕那张脸用另外的肖像再现，不管风格、媒介、技巧如何不同，只要再现提供少量的提示，我们就可以认出在现实中不同姿势、不同照明条件下的那张脸。粗黑的线条是面孔表象的人工等值物，与这张脸的关系很像地图，地形在地图上可以用色彩和线条粗细来表示海岸等特征。甚至当这图像一符号用白色画在黑底上，依然指称同一张脸，就像用不同颜色的墨水写同一个词。

然而，与图画—符号(picture-sign)不同的是，图像—实体的品质，哪怕再任意，也是充满了语意功能。图画—符号是彻头彻尾的模仿性的。这就是我们对古代艺术品有许多误解的原因。把图像取走，线条的各部分看上去就只是许多细小的物质材料：直线、弧线、点之类，它们就像马赛克的立方块，本身并不具有模仿性。只能当它们进入某种组合方式，才得到清晰的符号价值，它们的记号品质在再现对象时扮演一定的角色。依靠邻近记号构成的语境，点可以成为钉子头、纽扣或瞳孔，半月形可以是山岭、帽子、眉毛、锅把手或一个穹门。诚然，在图画或印刷出来的被再现的对象上，有许多线条，并不被人视为真实对象或其部分的形态学意义上的符号。例如版画用网格画出的灰面或阴影，在对象上找不到如此网状物，但只要在一定距离上看，它表现为不同程度的光与黑影，勾勒出对象的块面、体积、形状或光照的不同细微程度。表现这些品质的符号，用不同技巧生成，在大大小小的结构中可以很不同。但仍然构成一个整体，足以与可辨认的自然物外貌相对应。通过元素的这种使用方式，我们可以发现，图像—符号大小的另一个方面，即不同比例的对

应。正如太小的地图无法表现一定面积的不规则地形,在图画中,技术—艺术的手段提示形状与光影也影响到对应的比例。网状线条的小单位,在其形式中并不再现任何东西,但在一定语境中大量重复,就可以生动地引出对象的某种特征。在另一方面,在印象主义绘画中,相当多的元素可以是非模仿性的,一个绵延的对象—空间(object-space),一个风景,可以在相当小的载面上表现出来,这样每个单位的相对尺寸,即相对于它们的整体复合符号而言,就增大了。在图画中,画出的树只是色斑。在外形上或色彩上与现实的树木的部分并无相似之处,在这里,图画开始接近语言符号的特征:树—符号的整体被认出是一棵树,但主要是依靠语境辨认出来,符号部分完全不像树叶和树枝,在这里,图像与对象的任意语意关系没有变化。印象主义画家选择再现现实树木的外貌,但不显示其解剖式的部分,好像树木互相融化在一起,也触及邻近的对象。在实际经验中,雾中或远处的树、光线与颜色变化,而形态未变。透视图景可以用大致的图形、色调与语境,而不用细节,来描绘这些对象。尽管图画中这些色点并不太像对象,它们与感觉是相应的,有些色点甚至不是对象本有的颜色,而是在色彩对照与光影效果中显现出来的颜色。

正是兴趣点转向另一方面,或现实的另一种内容,使画家们批评线条作为单独实体的任意武断性,哪怕线条的每一个转折确实再现了对象的某种可认知的部分。而且科学家们似乎支持这种观点:自然中并无线条,我们能见到的只是颜色,画家们就动手用色块表现可见世界,让色块并列而不加线条。但是要说这个体系更似实物,如果这体系向绘画中引入了新的符号,用来表现无法用旧的风格再现的自然界的光线、氩氛、颜色的交互影响,这体系也就需要一种在很多品质上与老的黑线条相仿的图画质料——我指的是颜料的可见笔触,颜料在表面堆集,这实际上违反连续性以及再现物表面的质地。这些都是图像的物质—技术的组成,并不比原始人或埃及人的黑实线更少任意武断性。

正如每个画家所知,图像—质料的品质无法与再现对象完全分离。线条越粗,图像就越厚实,线条越细,越增加纤巧、优雅的感觉;中缀的线条使光影的形式打开,而且有表现实物概念的意蕴,这与印象主义绘画中常见的色斑引发光照与空气的感觉是类似的:质料的两极,古代与现代,都进入了整体的可见显示阶段,传达了外形与感觉,也传达了符号细微的意义。

“媒介”的这些变化,构成了图像之诗,引出了图像的音乐性,而不是模仿性。

但是一位伟大的现代画家乔治·布拉克，<sup>①</sup>想到形象性的诗性特征，说出了关于再现对象的一句悖论：静物画就如绘画诗。我们可以通过他的作品理解这句话。我们经常被他画中大胆发明的浓笔重彩粗线条点与颜色结构所迷醉，对象的这些品质出人意料，反过来，他画的对象似乎是他的独特形式的源头。

载体(vehicle)的各元素及其材料性质，是作品美学价值和其内容、形式、结构与表现的根源。它们的发展与多样化，在很大程度上归功于它们在再现中起的作用。在抽象绘画中，记号(marks)、笔触、点，它们在载体中的组合与分布方式，都可以用来作任意武断的使用，而作为符号并无(与对象)对应的要求。由此产生的形式不是对象的简化或抽象形式。但是各种元素以非模仿性的方式使用，整体就具有先前各种模仿艺术的品质与形式关系。这种重要的联系经常被某些论者所忽视，他们把抽象绘画看成是一种装饰，看成向原始艺术状态的退化。印象主义绘画的各部分从细节对应中解放出来，已经是向现代抽象绘画靠近了一大步，尽管后世的艺术家觉得印象主义过于现实。

我已经讨论了好几种方式，其中的底面与画框是图像各元素中的非模仿载体，这些方式影响了图像的意义，尤其是它们的表现力。

在结论中，我希望简短地说明这些非模仿因素在很大程度上转化成新的表现功能，以及近年非模仿艺术的结构秩序。

底面的线，加粗成为带，加上颜色，就成为风景的成分或建筑空间，上面的线可以画成不规则线，表示地平线上的岩石和山岭地貌。

而均匀的背景面(background surface)，通过装饰或颜色，就与底面截然不同，可以显示为再现一面墙或围起来的空。

最后，透视法的出现，使人像之间的画面成为连续的三维空间符号，其中各元素的实际大小、它们变短的形式、它们的色调，都依靠它们与画面之间的透明距离，以及与隐含观者(implied observer)眼睛的距离。

正如本文讨论过的，周边也变成了再现的要素，周边可以隔断人像，尤其是其后边，但也可以割去上部或下部，以这种方式再现观者对原景物的视界。这样的边界就像一个窗框，从中能看到后面空间的一部分。在古老的艺术中，这种边界暗示了观者看到的真正有边界的视野，因为画的载体中经常再现建筑物稳定地围绕部

---

① 布拉克(Georges Braque, 1882—1963)，法国画家和雕塑家。——译注

分,例如门廊、窗棂,这是用所指事物的真实的、永久的视框来定义画框。

而图画的载面整体,对应从更大的整体空间切下一个空间片段。这种概念保存到抽象绘画中。蒙德里安<sup>①</sup>建构了一种横直线构成的格栅,形成一连串的矩形,其中某些不完整,被载面的边切开了,正如德加的人像被画框切割,在这些正常的、但并非可用同一标准衡量的形式中,我们似乎只看到一个无边伸展的结构中的一个很小的部分。没有看到的部分其型相无法从这片段的例样中推断出来,因为这个部分是奇特的,某种程度上晦涩的片段,却拥有某种令人惊奇的平衡力和整合力。在这个构造中,人们可以看到的不仅是画家理想的秩序,或其细致的精确性,而且还看到现代思想一个品质的模型,即世界是一个遵从规则的概念物,其简单的、基本的构成元素组合在一起,然而其整体又是开放的、无边界的、偶然的。

---

<sup>①</sup> 蒙德里安(Piet Cornelies Mondrian, 1872—1944),荷兰画家。——译注

## 20 世纪后期大学美术馆的重要性\*

[德]维特克威尔 著 周韵\*\* 译



鲁道夫·维特克威尔(Rudolf Wittkower, 1901—1971),德国艺术史家、意大利巴洛克艺术专家。曾在沃尔夫林指导下研究建筑,1923—1927年赴意大利研究。纳粹上台后移居英国,1934—1956年供职于瓦堡学院,创办了《瓦堡学院学报》。1956—1969年供职于美国哥伦比亚大学,并担任艺术史与人类学系主任。著有《意大利的艺术与建筑》《贝尼尼:罗马巴洛克雕塑家》《在土星诞生:艺术家的性格和行为》《神圣的米开朗基罗》等。

本文是维特克威尔在杜克大学美术馆开馆仪式上的发言。但内容却涉及大学美术馆或美术馆的功能与使命。在视觉文化时代,美术馆作为一个视觉知识和修养的重要阵地,有别于公共美术馆。维特克威尔强调了大学美术馆的三个圈:为社区服务、为学生服务、与院系紧密结合。维特克威尔提出了一个理想的美术馆模式,他特别看重学生和教师的参与和创造,关注大学美术馆如何收藏和展出高质量的艺术品,如何把这个场所变成社会审美良知的焦点。

这是我首次访问北卡罗来纳州和杜克大学。我说印象深刻,已经是刻意保守的说法了。来之前,我做了不少功课,读了各种杜克大学送来的宣传材料。但是,

---

\* 这是鲁道夫·维特克威尔教授在“杜克大学布鲁默收藏馆艺术品选作展”开幕式上的演说。这个展览于1967年5月7日至7月2日在北卡罗来纳艺术博物馆举办。——译注

\*\* 周韵,江苏第二师范学院英文系教授。

海克希尔教授领着我参观校园后,我远没有感到满足。作为一名艺术史家,我总是用批评的眼光看建筑物,沉溺于我所看到的東西。尽管是一名艺术史家,我也看周边的风景,建筑物和环境的融合方式。我只能评价杜克大学有个舒适宜人的校园。

但是,建筑物内表达的精神才是真正重要的东西。对于我来说,杜克大学是一个充满生机的令人愉悦的社区,而且应该是这样的一个社区。我这么说并不仅仅根据今天下午的短暂印象,而且还取决于我私下交流所获得的信息,即今晚聚会所获得的丰富事实。

奈特校长把购买布鲁默<sup>①</sup>收藏品(Brummer Collection)看作是杜克大学美术馆的好开端,表现出某种了不起的直觉。我还要加上一句,那些支持他的大学和玛丽·杜克·比德尔基金会的委托人让他得到具有远见卓识和冒险精神的董事会的合作。这次从中选出来展览的几件作品完全证明这个收藏品所享有的国际声誉。我有幸简略地欣赏了展品,发现它们确实都很精彩。

我有意使用了“杜克大学美术馆”的名称,一些在我之前发言的人已经使用,尽管在这关节点上,为谨慎起见,还是使用“大学收藏品”为佳。但是,我从杜克大学的宣传材料里获悉,你们打算把科学楼变成艺术中心,其中包含一个永久收藏品的美术馆、一个展览租借用的画廊以及其他设施。我希望我所提及的这些计划很快就要实施。

这个项目表明,你们把购买布鲁默收藏品作为一个长远规划的第一步。所以我也不用提请你们注意,迈出第一步,你们也就为未来做出深刻承诺。在我之前的发言者,尤其是奈特校长的令人印象深刻的发言非常清楚地表明你们意识到自己所要承担的责任。出现如下情形是不可避免的,你们也许会认为,获得整个收藏品比承担责任更容易些,因为这个收藏本身和社区、行政、教职工、学生中激发的期待都会增加无形的压力。

金钱和正确的判断可以为合适的场地提供所有现代辅助设施如湿度和空气调节,以确保艺术品有一个最适宜的居住地。金钱和正确的判断有助于提供第一流的馆长、良好的馆藏和教育工作人员、训练有素的修复技师。为了保持活力,美术馆必须进行购买。还是那句话,需要金钱和正确的判断。另外,需要鉴赏知识、艺

---

① 布鲁默(Joseph Brummer, 1883—1947),匈牙利出生的艺术品经纪人和收藏家,曾在巴黎和纽约办过藏品展。——译注



术市场的知识以及和纽约、伦敦、巴黎的艺术品商店和艺术商人的联系。换言之，有一大堆平常和院系权限无关的问题需要处理。但是，我所说的这一切，包括场地、人员、购买政策，还可加上展览政策，都必须围绕如下中心问题加以考虑：为何在杜克大学建立艺术博物馆？它的目的是什么？它为谁服务呢？对这些问题做出回答，有益于构建决定你们大学美术馆的特征的框架。

在尝试回答问题的过程中，我首先给你们提出一些争议性观点，希望它们可以超越内部政策。大学美术馆刚时兴，在快速发展中。预计在今后 10 年里不少于 40% 的美国艺术博物馆将是大学美术馆。大约 300 家美术馆，这个数字还是比较真实的。这会是甲壳虫乐队歌手的长发或超短裙那样的时尚吗？或者我们是否可以在这个运动的背后发现更深层次的冲动呢？想到一个简单的回答。在电视时代，我们变得注意视觉对于教育目的的价值和意义。大学美术馆为学生提供了激动人心的经历——对于他们多数人是新的经历——原创艺术品的经历。许多人都会认为这个回答足够了。当然它有某种真理性，但是它提供的目的界定过于宽泛，不能完全令人满意。

《艺术期刊》最近发表了一篇有思想的文章。作者是哈佛大学弗格艺术博物馆的馆长约翰·古力基。<sup>①</sup>他在文章中提供了一种不同的回答，既大胆又有想象力。他认为，大学美术馆应该而且会在将来成为我们社会的审美良知的焦点。这个观点究竟在多大程度上是对的，只有时间才能解决这个问题，但是时间似乎赞同大学美术馆的重要性，甚至不去考虑它们增长的数目。

无疑，大学美术馆的定位必须不同于市民美术馆。根据它的性质，市民美术馆是为广大公民大众服务的，而这些公民大众总是被动接受美术馆所提供的菜单。根据它的性质，由委托人控制的市民美术馆是保守的，很少成为新思想的实验地。相反，大学美术馆留有或者应该留有广阔实验空间，或者说非正统的决定的空间。而且，根据它的性质，大学美术馆会以许多不同形式支持学生的积极参与。

因此，未来的审美竞争很可能会越来越多地转移到大学美术馆之间，那里它们也许可以不受政治、商业及其他外在决定因素的阻扰而竞争出结果。对于我来说，为了完成长期的任务，大学美术馆必须拥有最大可能的行动自由。控制太紧容易扼杀积极性，而积极性是这些机构的根本。

<sup>①</sup> 约翰·古力基(John Coolidge, 1913—1995), 美国艺术史家。——译注

现在从宏观策略挪到和我们靠近的战略问题。恕我直言,我希望你们不会认为我的坦率是外人的多管闲事,毕竟自己对杜克大学的事务并不熟悉。我想从三个同心圆的角度谈一谈大学美术馆更为特殊的功能,特别是你们的美术馆。最外围是美术馆的区域责任。当然,这些责任存在很多区别,原因在于它们依赖于某些变量:与收藏丰富的大型中心相关的校园美术馆的定位、教育工作者和地方政府的反应等等。你们特殊的条件似乎要求特别的区域责任。目前,拉雷的美术馆和坎珀尔山的阿克兰艺术中心为这个地区提供服务。你们萌芽中的美术馆将构成一个完整的三角,在发展收藏方面,你们肯定会从这些资深机构的经验和建议中获益。合作而非竞争将强化所有三家机构的区域影响。因为有约瑟夫·斯罗恩(Joseph Sloane)和贾斯特斯·比尔(Justus Bier)那样的杰出人士的领导管理,构建一个永久的神圣联盟应该不成问题。

获悉你们的老州长特里·桑福德(Terry Sanford)和你们现任州长邓恩·摩尔(Dan Moore)对中学和大学的艺术教育十分支持。校园美术馆要充分利用这样的有利条件:通过给孩子学习艺术史的机会,激发讨论和研究项目,组织素描教学,让孩子自己动手制作等等,对于中学和艺校的教育工作是很好的补充。那是影响巨大的经历。很少有市民美术馆能接受这样的挑战,但是校园美术馆就不同了。恐惧是不必要的。按常理,年轻人对艺术品有着深深的敬意。信任产生自豪,强化愉悦。大多数青少年都有很强的接受能力,因此我们应尽早唤醒他们沉睡的感受力。我们几乎没有异议地把无意义和肮脏贫穷视为是大众文明不可避免的罪恶的副产品。但是,它们不必是,像丹麦那样有着高水平教育的小国家证明了这一点。显然,校园美术馆有助于消除这样的糟糕状况,作为区域艺术教育的焦点,它们有无限广阔的前景。你们在这方面的地位似乎很有优势。

较近的一个圈包括校园美术馆对其所在大学的服务。把美术馆看作是学生课后休闲和获取审美愉悦的避难所将是有害的。我无意干扰这样的审美享受,但我也已经表达了自己的观点,校园美术馆的特殊功能是积极承诺大中学生。但是,这种承诺的特征根据具体情况有所不同。在哥伦比亚大学,所有学生都必须上一年的艺术史讨论课。因为在纽约市,我们没有校园美术馆。但是,我相信校园美术馆是这类课程的理想场所,即使在大都市也不例外。

你们知道,在许多大学,艺术实践和艺术史总是置于同一个屋檐下,结构上是统一化的。我不必讨论这一共生关系的优缺点。当这种情况盛行,一个好的校园

美术馆就面临挑战的可能性。在加利福尼亚的圣巴巴拉以及其他地方,我发现永久的收藏和用于校园内外的交换展品的画廊理想地融合在一起。师生的作品紧挨着大师们的作品。比较得以形成,标准得以确定,历史上的连续和革命之间的差异得到激发,讨论得到鼓励。

我并不想列举好的校园美术馆可以为认真的大学生提供许多不同的视觉训练和研究的可能性。地方要求、地方课程、美术馆的日常营运和预算——这一切都必然影响美术馆在这个层面上的政策。但是,大方向很清楚。我相信,以下一点也很清楚,即美术馆作为教育中心的影响将在很大程度上依赖于全体工作人员所奉献的思想、想象和努力。

最后一点让我想起了最重要的问题,即内圈:校园美术馆和艺术或艺术史院系的关系。大学美术馆是艺术史学生的理想训练场所。市民美术馆是永远无法取而代之的。校园美术馆和院系的合作越是紧密,美术馆就越多地融合进院系,也就会给上述提到的三个层面提供更好的服务。

在我所知道的许多大学美术馆中,馆长就是从艺术史院系聘请来的。他始终是一位活跃的老师,尽管任务有所减少。最近,我参观了一个大型的有名的校园美术馆,馆长是美术馆系统委任的。他和艺术史院系的关系名存实亡。结果是,美术馆和其他校园活动日益分离,艺术史专业的学生极为不满美术馆和院系之间缺乏合作的状况。这样的美术馆也许在院墙之内藏了不少美丽的物件,但是从教育的角度看,是一个累赘。校园美术馆必须从艺术史院系获得力量,无论大小,无论预算多少,作为教育结构,它的好坏都和相关的院系联系在一起。

为了你们接受我的想法,我还必须说得更清楚些。大学美术馆就像没有身体的头那样岿然独立。一般公众看到的美术馆里的东西可以用冰山一角来形容。美术馆的开办不能没有良好的研究设备。对于所有市民美术馆来说是这样。对于所有校园美术馆,也没有不同。显然,在一所大学里,艺术史研究设备是属于艺术或艺术史院系的。为此(但不是唯一理由),美术馆必须成为院系的有机组成部分,就像图书馆、影像收藏、目录和其他重要的有用材料一样。我重申,大学美术馆作为艺术史家的培训中心和作为整个大学以及广义上的社区的教育机构,它的有效运作在相当大的程度上取决于艺术史院系的学术设备。院系是生产能量和思想的中心和控制室,而这些能量和思想是美术馆的血液。思想不可能在真空中发展起来。它们必须得到研究的支持,需要时间成长。从构想到实现的道路需要经过院系的

研究机制。

为了解释我的意思,我要花些时间说一说最近的一次经历。我一直对17世纪和18世纪的油画,以及它们对19世纪和20世纪画家的影响尚未得到研究很有兴趣。我们决定在一次比较大型的展览上实现这一想法。许多学生都积极参与了这个项目,有好几个月在图书馆里日夜忙碌。除了学生的积极参与,还有即时的效果,展览被纽约批评家们誉为这一年最美、最有指导意义的展览,而永久的效果是,学生写出了有永久价值的印刷目录。我所在的院系的学术设备使得这次操练成为可能。

现在,我要回到我所暗示的工作人员问题上。无需强调美术馆的和院系的工作人员是密切联系的。院系的资料及其工作人员的质量之间是互惠的。没有好的研究图书馆的艺术院系不可能吸引一流的青年教师。无论院系提供何种条件——例如舒适的生活条件、高工资、平衡的教学任务——有雄心的、有想象力的、有创造力的年轻人不在乎这些。因为院系是美术馆的强大控制室,美术馆的工作必定受损。艺术院系的质量、工作人员的质量和美术馆的质量是相互依存的观点得到广泛共识。这一洞见最终给整个国家的艺术院系产生巨大的影响。今天,且可能一段时间内,急需配备合适的工作人员。但是,记住简单的等式:设备最好、最具挑战的院系将吸引最有才华的工作人员,自然也就吸引最有才华的学生。

在考虑过这些一般问题之后,请允许我谈一谈杜克大学内的特殊职位。我尚未谈及院系—美术馆整体内的主任或馆长的角色。他是定基调的人。他必须有远见。他的职责事关成败。在比尔·海克希尔(Bill Hecksher)身上,你们看到了一位具有国际水平的大学者、一位原创性的思想家,一个远离象牙塔、准备奉献我所描述的教育事业的人。而且,在他众多的成就中,他的伟大感受力值得大书特书:他是一个有勇气展示自己作品的实践者——这在通常比较胆小的同行中很少发生。这样的人能够理解年轻人,能够在历史和当下乱局的分裂之间架起桥梁。在这个和谐文化氛围中,在友好的校长和理解的委托人的大力支持下,他肯定能够把大学美术馆和艺术院系紧密团结起来——成功的必要条件,在学术和教育方面,引导两个机构走向光明的未来。

我准备就此打住,但是最后我还有几点想法要说一说,我以为不应压制不说。估计等美术馆进入正式运作时,许多人都会提出,像你们那样的大学美术馆应该收藏些什么。有人会期待有关现代发展的生动活泼的展示以及对校园和地方生产的

凸显。另外,有人期待来自不同地区不同时代的高品质的艺术品的展览,也有人期待意外之财,如布鲁默收藏品的意外之财(但是这样的意外之财一生也就那么一回),或者收藏家的捐赠如文艺复兴的奖牌,或希腊的硬币,或者英国的彩印,或者梅森的瓷器。有人也许不想要华盛顿国家画廊或大都市美术馆的缩小版。这样的企图只能导致失败。高品质的藏品常常和伟大名字是分离的,一个智慧和敏感的购买者回避“大师”的仿制品,也能够用相对便宜的价格购得佳作。

前段时间,我去看了某州从公共和私人藏品中选出的名头很大的画家作品展,这是一个自负的画展,这个州的名字我就略去。四分之一的展品是假的,另外四分之一虽是真作却毫无意思,还有四分之一是挂了大师之名的无名画家的佳作,最后四分之一才是整个展览所说的那样的作品。这样的问题应该避免,而且可以避免,只要不受大师之名的诱惑即可。

最后,我不得不指向两种不受欢迎的好意者:统计学家和感伤主义者。统计学家用数字衡量成功,对于他们来说,其他都不重要。感伤主义者屈服于艺术品激发的对怀旧梦想的渴望。当他们谈论艺术时,兴奋得全身颤抖,这种骗人把戏让来美术馆研究学习的学生很生气。在我看来,统计学家是更危险的类型。我敢肯定(也许我太守旧了)把 IBM 的机器用于思想问题是一种诅咒。怎样衡量那些形塑年轻人思想的无形的东西、精妙的文化弦外之音、历史洞见、形成性印象和理解呢?我可以从自己的经历扩展这个话题,但是不这么做,是因为 IBM 狂人不易被说服。

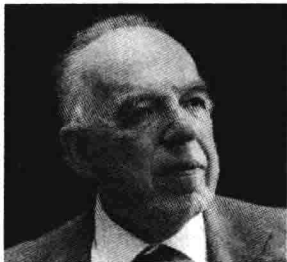
另一方面,感伤主义者总是爱沉迷于另一种观念。他们希望所有的艺术都能集中到一个屋檐下。他们传播如下观念:戏剧、音乐、电影、绘画、雕塑、建筑、艺术史和音乐学都属于美的神殿。这种观念来自审美领域的统一性概念,现在很流行,但是显然毫无意义。对于这可导向怎样的荒谬结果,可以用投射艺术中心这个个案做解释,它的规划设计师提出,艺术史院系应该离表演艺术更近些,应该与图书馆分离。

不能因为拙劣的空想牺牲有机环境。大学美术馆、艺术史院系以及有用的材料共同形成了一个不可分割的整体。我很高兴发现(如果我对你们的计划理解正确的话)奈特博士和你的团队有勇气不追赶时髦。你们的大楼设计遵循我认为的正确原则,你们一定能够取得很大成功。

那个时刻已经来临,比尔,你的任务就是新的中心内营造良好的氛围,向你的有创业精神的行政领导证明:你是值得他们信任的人。

# 风格论\*

[英]贡布里希 著 杨建国 译



恩斯特·贡布里希(Ernst Gombrich, 1909—2001),英国伦敦大学艺术史教授。贡布里希在维也纳精英文化圈里成长,1928年进入维也纳大学,在维也纳学派艺术史家指导下学习艺术史。1936年贡布里希加入伦敦的瓦堡研究院,二战期间供职于BBC,1946年回到瓦堡研究院任讲师和研究员,后任牛津大学教授,1959年任研究院院长,同时担任了伦敦大学学院艺术史教授,直至1976年退休。贡布里希著述丰富,主要有《艺术的故事》(1949)、《艺术与错觉》(1960)、《艺术史与社会科学》(1975)、《我们时代的论题》(1991)等。

本文是一篇全面讨论艺术风格的专文,作者从概念的定义和词源学入手,进入风格与技术、历史分期、社会背景、形态特征、艺术选择等诸多方面的关系解析中。作者并没有鲜明地提出自己的看法,而是通过旁征博引式的分析,展现了艺术史中风格概念的丰富性和多义性,特别涉及探讨风格的不同路径和视角,对于思考艺术史中风格概念及其演化极具启发性。这是一篇典范性的关于艺术风格的论文,曾被许多读本和选本转载。该文是贡布里希为《国际社会科学百科全书》撰写的条目,该书出版于1968年。

---

\* 本文原名“Style”,收入 Donald Preziosi, ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford, 2009)。——译注

所谓“风格”(style)者,指一鲜明、可辨的方式,非惟作品由是乎出,事亦因之而行(或理由是乎出,因之而行)。这条定义的适用范围极其广阔,亦导致现代英语中,风格一词的用法极其变化多端(翻开《简明牛津词典》,会发现风格一词的定义和解释占了整整三列)。风格一词的各种用法可简便概括为两大类:描述性的(descriptive)或规范性的(normative)。描述性定义根据所处的时代、所属的集团和国别(或大部分时间所属),对种种行事和创作的方式排列梳理,分门别类。例如,音乐中的吉普赛风格、烹饪中的法国风格、着装上的18世纪风格。风格可因人而得名,例如,“西塞罗式风格”,甚至可以专指某个人的行为方式(“这不是我的风格”)。同样,机构、商社、企业也可以有独特的生产和办事程序,出版社有自己的风格,更向自己的作者派发“出版格式凡例表”(style sheet),指导如何在著作中引用他人文章和著述,以及诸如此类的问题。

通常,用以描述风格的特征亦可以描述某种心理状态。例如,“热情似火的风格”、“诙谐幽默的风格”之类的字句屡见不鲜。不仅如此,各种特征描写更扩散、渗透,形成多感官描述,即所谓“通感”(synesthetic)。例如,文风或戏风可以或“耀眼”,或“沉闷”,或“幼滑”。同样,从特定的行为和生产方式中也可以发现一些鲜明特征,然后再转用于其他事物之上。例如,“舞台表演般的”行为举止、“爵士乐般的”装饰、“僧侣般的”绘画风格。最后,有些现今用来表示风格类别的专门术语,如“罗马风格”(Romanesque)、“巴洛克风格”(Baroque),初始时本用于建筑的描述,后来先是扩大到其他艺术类型之上,最终更成为一种历史分期,特指某一特定时期内产生于社会内部的全部话语,例如“巴洛克音乐”、“巴洛克哲学”、“巴洛克外交”等等。<sup>①</sup>

大多数表示区别的词,包括“区别”这个词本身,都可摆脱定性描述,转而规定某种常规,成为一个褒义词语。<sup>②</sup>风格一词也不例外,可仅仅指一系列具有连贯性的突出特征,凭借这些特征,行为或物品从一大堆混沌暗昧、难分彼此的同类中脱颖而出。例如,可以说,“他颇有风度地招待了客人”,“这位杂技演员的表演颇为出色”,“那幢建筑毫无风格可言”。*哈克贝利·费恩*形容起密西西比河中的木排时说

<sup>①</sup> Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1949, 1965), chapter 11.

<sup>②</sup> 英文中表示“区别”的词为“distinction”或“distinguished”。除了“区别”这个基本含义之外,这两个词都可以表示“尊贵、优秀”等含义。——译注

道：“根根木头粗得吓人，长得简直像一整列游行队伍。”接着，他又说道：“这木头可真拉风，要是能骑在木头上，做个放筏子的，可真爽呆了。”（马克·吐温：《哈克利·费恩》第16章）对于人类学家而言，每排木筏都有着自己的“风格”，如果他选择用这个词来表示任何社会中制作此类航行工具的习惯方式。可对于马克·吐温笔下的费恩而言，“拉风”就意味着与众不同，一眼就让你难以忘怀。一次，一位理发师问丘吉尔，想剪什么样的发型，丘吉尔答道：“我这个人资质有限，也剪不出什么型了，下手就是了。”（《新闻时报》1958年12月19日）<sup>①</sup>

## 一、意图和描述

如果批评家和社会学家都能像丘吉尔那样精细分辨风格这个词的意义，也就是说，只有遇到多种行为方式或程式可供选择时，才使用风格一词，无疑会省去许多麻烦，也不会生出这许多的混乱。历史上曾经如此。当格列高利历（Gregorian Calendar）刚刚传入英国，为英国人所接受时，人们就用“样式”（style）一词指同时并存的两种历法系统。随着“旧历”（old style）逐渐淡出使用，人们也不再提日期依哪种“样式”而定了。

然而，除了惯用法之外，风格一词已不加区别地用于任何行为或生产之上，且此种“风格”往往为行为者/生产者本人所未知，而为使用者所辨识。由此，一系列颇为重要的方法上的后果随之而生。或许有人会认为（本文作者即如此认为），只有在多种选择的衬托之下，某种鲜明的方式方能有所表达。例如，小姑娘选中某款裙子，同时也表达出在这一特定时刻她想扮演什么样的社会角色。公司董事会为新办公大楼的外观选中了当今流行的风格，他们所考虑的恐怕不只是大楼的外观，更有公司在公众心目中的形象。与之相较，一个苦力披上外套，或建筑工人搭建自行车棚，他并没有意识到自己的行为有任何选择的余地。不过，旁观者或许会意识到，工作服和自行车棚有着各种不同的样式。于是，他们的行为也被冠以“风格”二字，引发一连串心理方面的阐释，不过常常有令人误入歧途之虞。不妨引用一位语

---

<sup>①</sup> “style”一词既可表示“发型”之意，也可表示“流行、时髦”之意。这里，丘吉尔向理发师玩了个小小的双关。——译注



言学家的话：“表现论的全部核心问题就在于选择。除非表达者可在不同的表达方式间做出选择，否则绝无风格之可能。从最宽泛的意义上说，同义语位于全部风格问题的根源。”<sup>①</sup>

如果以“风格”一词去表示行为的不同方式，可以用“时尚”(fashion)一词表示随时间而涨落，带有社会优越感的偏好。一位主妇可能在家居装饰，或招待宾客方面颇有独到之处，在自己家一带小有名气，竟带动一时之风尚。不过，在实际使用中，风格和时尚可能相互重叠，某种时尚可能影响广泛而久远，进而影响到整个社会的风格走向。不仅如此，一谈到优越感，难免会令人心生虚情假意，趋炎附势之疑，故而同一种行为在批评者眼中，是“时尚”，而在赞许者眼中，就是“风格”。

## 二、词源

“风格”一词的英文形式“style”源自拉丁语“stilus”，原指古罗马人所使用的书写工具，进而指某位作家的写作方式。不过，提到文学风格时，古罗马人用的更多的是“言说方式”(genus dicendi)一词。<sup>②</sup> 在古希腊和古罗马的修辞教材中，依旧可以找到一些至为精微的分析，对不同的风格加以分门别类，并深刻挖掘出各种潜能。言说的效果取决于正确的选词，或高贵而优雅，或卑微而谦恭，由此产生出种种社会和心理寓意。同样要注意的还有，所用之词或古朴，或流行，并无一成不变的标准，关键是要使用得当，烘托出主题。<sup>③</sup> 此即所谓“得体”(decorum)，即风格与场合珠联璧合，相得益彰。以鸿篇大论去谈鸡毛蒜皮的小事，或是在庄严肃穆的场合突然冒出一句乡俚俗语，同样显得滑稽可笑(西塞罗：《演说篇》26)<sup>④</sup>。演说术需要经年累月精心琢磨，直到确信自己的话可以打动陪审团的心，左右其决定。不过，盛极而衰，情势之变易仅在一线之间。过于追求效果，结果反而空洞无物，扭捏

① Stephen Ullmann, *Style in the French Novel* (Cambridge, 1957), p. 6.

② Anton Daniel Leeman, *Orationis Ratio: The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers* (Amsterdam, 1963).

③ E. H. Gombrich, “The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29(1966), pp. 24—38.

④ 西塞罗(Marcus Tullius Cicero, 106B. C. - 43B. C.), 古罗马哲学家和演说家。——译注

作态,毫无生机和活力可言。惟有日日勤习伟大典范(即所谓“经典”)而不辍,方能确保自己的风格纯净澄澈,免受各种杂质的污染。<sup>①</sup>

这套学说亦可延及音乐、建筑、美术,直到18世纪都是批评理论的基础。文艺复兴时期,乔吉奥·瓦萨里<sup>②</sup>讨论了艺术的不同方式,以及如何才能令它们走向完美。就美术而言,“风格”一词的引入相当迟缓,不过到了16世纪末和17世纪,该词的使用开始激增。<sup>③</sup>18世纪,“风格”一词为艺术史所接纳,正式成为一个术语,而在这方面居功甚伟的是温克尔曼<sup>④</sup>于1764年出版的《古代艺术史》(*History of Ancient Art*)。温克尔曼视古希腊艺术风格为古希腊生活方式的表达,于是启发了赫尔德,<sup>⑤</sup>还有其他一些人对中世纪哥特风格做出同样的思考。由此开始,艺术史的风格分期研究逐渐踏出一条康庄大道。值得注意的是,艺术史中用以表示风格的术语都属于规范性用法,通常因遵循古典常规而加以褒扬,或相反,因背离古典常规而加以唾弃。<sup>⑥</sup>例如,“哥特”(Gothic)一词原本指“野蛮、粗暴”之意,是罗马帝国毁灭者的特征。<sup>⑦</sup>“巴洛克”(Baroque)一词把好几个词糅合到一起,表示“怪异而荒诞”的含义。<sup>⑧</sup>“洛可可”(Rococo)则是大卫的学生于1797年前后生造出来的一个词,原本是要嘲讽蓬巴杜夫人<sup>⑨</sup>时代(age of Pompadour)好繁惧简的社会风尚。<sup>⑩</sup>甚至连“罗马风格”(Romanesque)一词也是于1819年前后才见于实用,原本意为“罗马风格的衰败”。同样,“矫饰主义”(mannerism)指文艺复兴时期纯净的风格遭到污染,走向衰败。<sup>⑪</sup>因此,古典、后古典、罗马风格、哥特、文艺复兴、风格派、巴洛克、洛可可、新古典,这一系列名称都不约而同指向美的古典理想,表示这一理想或

① Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York, 1963), p. 249.

② 瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574),意大利艺术史家。——译注

③ Jan Bialostocki, “Das Modusproblem in den bildenden Künsten,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24 (1961), pp. 128—141.

④ 温克尔曼(J. J. Winckelmann, 1717—1768),德国艺术史家。——译注

⑤ 赫尔德(Johann Gottfried Herder, 1744—1803),德国哲学家和诗人。——译注

⑥ E. H. Gombrich, *Norm and Form; Studies in the Art of the Renaissance* (London, 1966), pp. 83—86.

⑦ Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton, 1960).

⑧ O. Kurtz, “Barocco: Storia di una parola,” *Lettere italiane* 12:4(1960).

⑨ 蓬巴杜夫人(Madame de Pompadour, 1721—1764),法国国王路易十五的情妇,社交名媛。——译注

⑩ S. Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo* (New York, 1964).

⑪ E. H. Gombrich, *Norm and Form; Studies in the Art of Renaissance*, pp. 99—106.

发扬光大,或遭受挫折。<sup>①</sup> 18世纪,哥特风格的复兴首度挑战了这样一种风格观,直到19世纪,建筑师们才拥有“全部历史风格之宝库”为己之用。因此,19世纪成为风格大觉醒的一个世纪,并促使人们不断去追问:我们这个时代的风格究竟是怎么样的?<sup>②</sup> 于是,批评家和艺术史学家就风格所做的思考开始反作用于技术之上。在种种讨论中,风格与技术进步之间的关联日益步入前台。

### 三、技术和时尚

无论是行事,抑或是造物,只要能满足社会的需求,其方式就会安于静,慎于变。在波澜不惊的人群中,因循守旧是一股强大的力量。风格可以很长时间内保持不变,无论是制陶、编织,或是两军交锋、发动战事。<sup>③</sup> 两大因素促使改变的出现:技术进步和社会竞争。技术进步的历史进程已远远超出本文的范围,不过这里还是必须提一提,因为它对于具体选择境遇有着巨大的影响。更优秀的制造方法不可避免会改变制成品的风格,实际上,在技术性目标压倒一切的领域,如战争、体育、交通,新的方法一旦被掌握,整个程式的风格当即改变。

研究风格者须知晓的是,在有限的范围内(如仪式、典礼),旧方法还会延续下去。女王出席议会时,乘的是马车而不是汽车,护卫手中拿的依旧是剑和矛,而不是冲锋枪。犹太教《圣经》首五卷依旧有卷轴本,尽管全世界早已采用了更为便捷的装订方式。显然,古朴的风格越是远离标准的技术性用法,其表现价值就越高。技术进步的步伐越快,接纳与拒绝之间的鸿沟就越深。在当下这个技术主宰一切的社会中,拥有一辆“老爷车”也成了“生活风格”的表征。

这里,我们已触及造成改变的第二个因素,即社会竞争、争名逐利。例如,有这么句口号:“越大越好。”“越好”代表着有着明确目的的技术进步,而“越大”则代表着炫耀、显摆,对于那些喜欢事事高人一头的人来说,这实在是一股强大的驱动力。在中世纪的意大利,各城邦中相互竞争的家族竞相竖起高塔。如今,在圣吉米尼亚

① Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Stockholm, 1960).

② George Boas, “Il faut être de son temps,” in George Boas, *Wingless Pegasus: A Handbook of Art Criticism* (Baltimore, 1950).

③ Frenz Boas, *Primitive Art* (New York, 1955).

诺这样的城市，依旧可见到当年你追我赶、不让分毫的遗迹。有时，当权者为了彰显自己的权威，就颁布法令，明文规定各家私建之塔不得高于市政大厅旁的公塔。城市与城市之间也会攀比，看谁的教堂更大、更堂皇；同样，公侯贵族们也比谁家的花园更大，谁家的歌剧厅更奢华，或马厩中的器具更新奇。很难说清，为何这种竞争在某些方面显得极为突出，在其他方面则较为缓和。但无论是高塔、歌剧厅，或是高速摩托车，一旦它在某个社会中成为一种象征，竞争就随之上演，迅速白热化，远超出技术的实际需要。

或许有人会说，这已属于时尚的范围，超出风格一词的范围之外。同样，方法改善本身属于技术，也不应在风格的讨论之列。可要分析风格的动与静，不考虑这两大要素是无论如何也说不过去的。时尚和技术一样，可产生压力，亦为那些不甘心为时尚所左右，想要活出自我的人创造出更多的选择空间。当然，所谓“自我”也仅是相对而言，就算你不打算加入到最近流行的社会游戏中，你依旧对它采取了某种态度，难以同它完全斩断联系。实际上，不遵循时尚要比遵循时尚更容易引起人们的注意，如果那些可以逆时尚而行的人有足够的社会声望，甚至可以创造出另一种时尚，最终导致新的行事风格的出现。

上面将技术进步和社会优越感分开来谈，实际情形当然并非如此。掌握先进技术的社会自然是众望所归，进而把自己的影响力扩大到其他领域。文艺复兴时期的人们对罗马帝国昔日的强盛万分景仰，由此也爱上了罗马的废墟，以及几乎罗马人的一切。彼得大帝<sup>①</sup>和凯末尔·帕夏<sup>②</sup>心仪于西方强大的经济、军事、文化，甚至颁布法令，强行在国内更易服饰发型。铁幕两边，都有为数不少的欧洲保守派为美国爵士乐和俚语的流行而痛心疾首，可这不正说明了美国的技术传奇和强大国力吗？苏联把第一颗人造卫星送上太空那阵子，也曾带动过一阵子学俄语的热潮。同样，那些不愿意因循守旧、墨守成规的人最能体现出风格所拥有的潜力。那些欠发达国家的领袖，比如说甘地，<sup>③</sup>在各方面挑战西方权威（例如，衣着服饰、言行举止），极力颂扬未受到技术玷污的原始美德。

很少有人分析过这些外部压力对艺术风格的影响，其实，做这样一番分析还是

---

① 彼得大帝(Peter the Great, 1672—1725),俄国沙皇。——译注

② 凯末尔·帕夏(Kemal Pasha, 1881—1938),土耳其政治家和现代土耳其的首任总统。——译注

③ 甘地(Mohandas Karamchand Gandhi, 1869—1948),印度政治家和民族独立运动的领袖,后遭暗杀。——译注

会有所收获的。自18世纪以来,种种活动逐渐聚拢到艺术这面大旗之下。然而,曾几何时,这些活动不单令人成名,更都有着实用目的。<sup>①</sup>在建筑领域,这两方面从一开始就交织在一起。例如,埃及金字塔既展示出古埃及人高超的工程技术和组织能力,又展现出举世称雄的雄心。出现于欧洲中世纪的一系列建筑风格,其中技术性成分占多少,象征性成分又占多少,历来是众说纷纭,莫衷一是。石质穹顶结构在防火方面有着无可争议的优越性,随着哥特肋的出现,建筑竞相向更高的高度攀登,而这仅仅是技术进步吗?其中是否还蕴含着其他什么东西?对于这样的问题,还可以做更深入的探讨。显然,在竞相攀比的建筑之上,多多少少能看到社会优越感的影子,目的就是要在与某座城邦,或某个王公的竞争中压倒对手。与此同时,建筑史中不断可发现远离这双重压力的例子,建筑的风格走向简朴明快、平易近人。例如,新古典主义建筑向奢华的内部装饰说“不”,小特里亚农宫(Le Petit Trianon)刻意求简,更不用说凡尔赛玛丽·安托万夫人<sup>②</sup>的“小村”了。哥特风格之所以能在18世纪复兴,不就是因为它烙上了前工业时代的印记吗?实际上,建筑史上可发现极为有趣的动机冲突。19世纪,工程技术的发展令钢铁大量用于建筑之上,建筑师们一度因循守旧,把这种新建筑材料视为艺术的仇寇。埃菲尔铁塔只有技术,没有艺术。可最终,在我们这个工业社会中,技术所带来的优越感还是不可阻挡,催生出高度技术化的“功能主义风格”(functional style)。<sup>③</sup>功能主义明目张胆地追求高效,可即使是它今日也已成为建筑表达中的一种正式要素,有时对设计产生重要影响(当然,要做出调整,以适应设计者的目的)。视觉艺术中,技术和时尚也不乏互动,最突出的例子就是把什么都设计成“流线型”,也不管它是否需要流体中做快速运动。

只要我们承认,形象创造在社会中承担着一定的功能,就会看到,甚至是绘画和雕塑的发展也可以由这种双重压力的角度加以考察。部族社会中,仪式上所戴的面具、图腾柱,以及先人的形象都出自几乎一成不变的技术,同其他实用器具并

① Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics," *Journal of the History of Ideas* 12(1951), pp. 496—527, and 13(1952), pp. 17—46.

② 玛丽·安托万夫人(Marie Antoinette, 1755—1793),法国国王路易十六的妻子,后在法国大革命中被送上断头台。——译注

③ Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (New York, 1958).

没有什么不同。既然现存的形式能够达到目的,又何必改变?制作程序师徒代代相传。然而,一些更好的造像方法(至少以自然主义理性观来看是更好的)还不时会出现,有时由于与其他文化的接触,有时纯粹出于发明创新的兴趣爱好。新方法可能被接纳,也可能被忽视,甚至遭到明令禁止,其命运主要取决于特定社会中形象所承担的功能。如果形象主要用于典仪,改变通常不受欢迎,却也无法完全避免。古埃及和拜占庭艺术风格趋向于守旧,就是这方面的例证。另一方面,如果绘画和雕塑的主要功能在于能否在观众脑海中唤起一个故事或事件,<sup>①</sup>看得见的技术改进就比较容易接纳,并迅速取代早先的造像技术。从此以后,或许只有在宗教典籍、祭祀典仪等具有神圣色彩的场合中方可见到旧方法的踪迹。新方法所带来的优越感在历史上曾两次大获全胜,一次是公元前6世纪至前4世纪的古希腊艺术的发展,另一次则是12世纪至19世纪的欧洲艺术的一系列风格交替和演变。

公元前5世纪,希腊艺术开始运用远小近大法(foreshortening)这样的错觉营造手法;15世纪,透视图法(perspective)出现于佛罗伦萨艺术中。这两种新技法的运用令两地的艺术执一时之牛耳,远播到文明世界的各个角落。过了整整几个世纪,新技法的巨大动能才逐渐耗尽,反作用力开始显现。

新技法更适应人眼的错觉,然而,即便在艺术领域中,新技法的出现同样也产生出巨大的张力,令接纳和拒斥都成为强有力的表现手法。到了公元前4世纪的希腊以及16世纪的意大利,新技法的主要目标,即营造出符合人眼直观的形象错觉,已基本达到。此时,相反的技法其重要性开始与日俱增。人们觉得,在阿佩莱斯<sup>②</sup>的作品(已失传)中,以及达芬奇、拉斐尔、米开朗基罗的鸿篇巨制中,手段已趋于完美,技术也无须再进步了。后继者或在光影造型上日益复杂,如卡拉瓦乔和伦勃朗,或在动态表现上精益求精,如贝尼尼,<sup>③</sup>却往往被批为含混晦涩。他们的技法无助于艺术的根本目标,仅仅炫耀了个人精湛的技艺,却失去了表现的简洁和明快。风格哲学对于西方批评传统的发展可谓至关重要,而在这里可以看到这种风格哲学的根基:手段与目的相适应,此即古典风格;<sup>④</sup>手段不足以实现目的,表现为原始

① E. M. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960; 2nd edn., London and New York, 1961).

② 阿佩莱斯(Apelles),公元前4世纪古希腊艺术家。——译注

③ 贝尼尼(Gian Lorenzo Bernini, 1598—1860),意大利艺术家。——译注

④ E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*.

或古拙；如果手段喧宾夺主、空洞炫耀，风格即已踏上衰败之途。如果要对这套哲学做一番评价，不妨问一问，炫耀能否，或是否已经演变成另一种艺术功能，发展出自己的传统和规则？

#### 四、风格的演化和解体

从规范的角度可以看出，艺术风格有着内在而确定的发展过程，然而，在不同的艺术活动中，这一过程体现的时间亦有所不同。例如，史诗之巅峰只能出现于荷马(Homer)；如悲剧之于索福克勒斯(Sophocles)；演说之于狄摩西尼(Demosthenes)；雕塑之于普拉克西特利斯(Praxiteles)；绘画之于阿佩莱斯或拉斐尔(Raphael)。拉斐尔逝世后300年，和声音乐也达到了手段与目的相适应的巅峰，其代表人物是莫扎特。

有人提出，艺术一旦成熟(或许是过于成熟)，就会转入风格主义，或巴洛克这样的阶段，无论对其的评价是高还是低。在这一“后期”，艺术越来越痴迷于更新颖、更繁复的样式，一切变化皆尝试之后，风格最终走向“衰竭”。<sup>①</sup>从表面看，这样一种解释似乎不无合理之处，也能在一定范围内对历史发展做出解释。然而，不当忘记，所谓“繁复”、“成分”这样的词在这里指的并非看得见、摸得着的实体，即便是目的和手段之间的关系，也完全可以做出截然相反的解释。一位批评家眼中的巅峰，在另一位批评家眼中却暗藏着衰败的迹象；某个阶段此处被说成山重水复疑无路，彼处又被说成柳暗花明又一村。塞尚作品之艰深复杂毋庸置疑，他却视自己为新艺术时代朴而未散之人。任何一位大艺术家身上都可以察觉到这种多面性，既可以将其视为集传统之大成者，亦可以视其为新领域的拓荒者，甚至，在对手眼中，是衰败之极。因此，扬·凡·埃克<sup>②</sup>的自然主义风格一方面令细琐碎的哥特艺术倾向走向登峰造极，另一方面又开启了艺术的新纪元；<sup>③</sup>巴赫<sup>④</sup>的风格既可视

① Thomas Munro, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History* (Cleveland, 1963).

② 扬·凡·埃克(Jan van Eyck, 1395—1441), 佛兰德斯艺术家。——译注

③ John Huizinga, *The Waning of the Middle Ages; A Study in the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries* (London, 1924).

④ 巴赫(J. S. Bach, 1685—1750), 德国作曲家。——译注

晚期的繁复,亦可视为古朴的华丽。同样,可以令人信服地说,任何一种风格都处于转承过渡之中。

不仅如此,在追溯风格的发展历程的过程中,单元的分断和选择不可避免带有主观性。亚里士多德开启了描述悲剧之发展的先河(《诗学》,1448b3—1449a),可要这么做,他首先要把悲剧同喜剧,还有哑剧对立起来。同样,我们可以描述绘画整体,或其中某个分支的发展,我们会发现,肖像画的某个晚期阶段(例如风格主义)亦为风景画的初期阶段。

如果分析风格的内部演化逻辑确能给人以茅塞顿开之感,更多要归功于批评家本人对艺术的敏锐感受,而非传说中的历史法则。例如,海因里希·沃尔夫林<sup>①</sup>就利用这种批评框架,把人们的注意引向某位大师所掌握的艺术手段上,并发展出一套批评语汇。<sup>②</sup>虽然他的语汇还相当不完整,却令人清醒意识到,大师也身处传统之中。将个人技艺放到连绵不绝的链条之中,就能看清大师都继承了什么,改变了什么,又如何为后世所用。总有一种诱惑,把这种发展视为不可更易之必然,对于这种后知后觉的必然,我们必须万分小心。对于任何一位大师而言,未来都是未着笔墨的空白。当然,大师的选择会受到具体情势的限制,可未来究竟何去何从,依旧非人力所能预料。阿克曼曾对这种风格宿命论做了全面的批判,<sup>③</sup>不过这也不应成为理由,阻碍人们在风格形态学(morphology)方面做出探索,以支撑起艺术鉴赏的灵感。

## 五、风格和分期

从手段与目的相适应的角度对风格之传统做出分析,这种研究方法与另一种研究方法相交叉,后一种方法所感兴趣的不是风格的“历时”演化,而是从“共时”角度出发,对某个集团、国家或时代的全部活动做出描述。视风格为集体精神的表达,这种看法可追溯到浪漫主义哲学中,黑格尔于1837年出版的《历史哲学》

① 沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1864—1945),德国艺术史家。——译注

② Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque* (London, 1964).

③ James S. Ackerman and Rhys Carpenter, *Art and Archaeology* (Englewood Cliffs, N. J., 1963).



(*Philosophy of History*)即为其集大成者。在黑格尔眼中,历史是自我意识的发展历程中绝对的显现,这一过程的每一阶段被视为辩证过程的一个步骤,体现于具体的国家之上。某个国家中,无论是艺术、哲学、宗教、法律、道德,还是科学技术,都是绝对精神之具体演化阶段的反映,每一个具体方面都指向相同的核心,这个核心也就是所谓时代的精髓。因此,历史学家无须去发掘社会生活各个方面之间的联系,因为这种联系早已被假定是形而上的事实。<sup>①</sup>根本就无须多问哥特建筑风格、经院哲学,以及欧洲中世纪的封建制度是否表达了相同的态度,历史学家所能做的无非就是拿出具体例证,展示这种包罗万象,贯彻始终的精神存在。

无论历史学家把这种精神称为“绝对精神”或其他什么,关系并不大,总之他要探索一个源头,由此推导出一个时代的全部特征。实际上,可以这么说,19世纪艺术史学的全部历史(也包括其在20世纪的余绪)就是一系列尝试,保留黑格尔的整体史观,同时又涤除其中令人不安的形而上学色彩。马克思和他的信徒就是一个著名的例子,他们把黑格尔的哲学上下倒了个个儿,说物质并非精神的显现,而是恰恰相反,精神是物质的外露,或者说,是建立于生产性物质状况之上的上层建筑。正是这种物质状况导致封建制度出现于中世纪的欧洲,它同样也体现于经院哲学和哥特建筑中。

所有这些理论何以同因果联系的真正科学探索无缘?一言以蔽之:先验。问题并不在于封建制度是否对中世纪大教堂的建造产生过影响,又以何种方式产生影响,而在于找出一条可用语言表达的公式,令风格与社会间的联系(假定存在)清晰呈现出来。19世纪的诸多整体史观派别,无论是左翼的“唯物黑格尔派”,还是右翼的“时代精神派”,至少都确信可以找出这样一条公式。沃尔夫林就是其中一位至为精深奥义的风格分析家,在1888年,当他还是个小伙子的时候,他就提出了自己的方案:“要对风格做出解释,就要把风格放到更为广阔的历史境遇之中,并证实,这个声音与时代的其他器官交相合应。”<sup>②</sup>在此值得一提的是,这种整体史观在当时为社会广泛接受,不单史学家,就连艺术家也奉之为金科玉律。例如,奥地利现代建筑的先驱阿道夫·路斯就曾如此说过:“如果某个种族湮灭于历史的长河之中,只剩下了一粒纽扣,我依旧可以从这粒纽扣的形状推测出这个民族如何穿衣带

<sup>①</sup> Hegel, *The Philosophy of History* (New York, 1956), p. 53.

<sup>②</sup> Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*.

帽,如何盖房起屋,如何日常起居,直至他们的宗教、艺术,以及他们的精神面貌。”<sup>①</sup>

有句老话叫“一叶知秋”,说的正是如此,不过被应用于文化研究之上。总体而言,历史学家和人类学家喜欢在早已知的结果上展示出自己的阐释才能,而不是甘冒犯错的风险,去挑战新证据。

## 六、风格观相学

风格的整体理论确实很有诱惑力,但其方法基础远非无懈可击。确实,个人和社会集团似乎都展现出某种整齐划一却难以看清的面貌。一个人长相如何,如何穿衣打扮,又如何说话写字,所有这些都融为一体,化为其个性的具体形象。可以说,所有这些都是其个性的表达,有时我们更可指出更多的内在关联(假定其存在),以证明我们的看法合情合理,有事实依据。<sup>②</sup> 不过,心理学家都清楚,将一个表征的意义扩大到所有表征之上是极其危险的做法,即便我们对那个表征所属的传统和出现的境遇有着彻底的了解,也不能完全消除风险。假如对传统和境遇的了解尚有欠缺,根本不会有哪个心理学家敢匆匆做出诊断。然而,心理学家望而却步之处,集体风格的诊断者们却昂首阔步闯了进去。<sup>③</sup> 我们常常会发现,他们的论证是在原地兜圈,说某个部族的艺术风格静止、僵硬,其精神面貌也必然静止、僵硬。旁证越是少,此类诊断就越是容易为人所接受,如果它出现于某种极性对立的系统之中,就更是如此。比如说,文化的静止与运动相对立,或意识的直觉与理性相对立。

无论在历史学中,还是在人类学中,这一程式的弊端显而易见。波普尔<sup>④</sup>在《历史主义的贫困》(*The Poverty of Historicism*)一书中对文化整体论做了深入的剖析和强有力的批判,集团活动的这个方面和那个方面之间并无必然的联系。

当然,这并不意味着不能由风格入手,就某一集团的某些传统和习俗做出一些假设。前文中已提到其中一种可能。不可否认,确实存在着一些极度因循守旧的

① Heinrich Kulka, ed., *Adolf Loos: Das Werk des Architekten* (Vienna, 1931).

② T. H. Pear, *Personality, Appearance and Speech* (London, 1957).

③ Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London, 1963).

④ 波普尔(Karl Popper, 1902—1994),英国奥地利裔哲学家。——译注

集体和社会,在一切领域中抗拒变革;也存在另一种截然相反的社会(例如我们这个社会),对实验本身推崇备至。<sup>①</sup>或许有人会提出,这两种截然相反的态度产生出不同的风格特征:静止不变的社会珍视手工结实、技艺精巧的艺术,而流动不居的社会则总是喜欢尝鲜,哪怕毫无技艺可言。可这样一种总结和前文批判过的种种观点一样,也要受到许多限制。如果把毕加索的画同中国守旧派大师的画放在一起,并没有什么共同标准可对二者做一番度量。正如前文所提到,对表现性的评价建立于对境遇选择的了解之上。20世纪的艺术爱好者或许更看重创新,而中国的观众则会选择技法娴熟的作品,而非技法新颖的作品。相同的道理也体现于社会的一些主导价值观之上,例如对于奢华的喜爱与拒斥。何谓奢华?不同时代和不同的人群给出不同的答案。虽然如此,还是可以说,15世纪对时尚趋之若鹜的欧洲宫廷会喜欢材质昂贵、色彩绚烂的绘画,而一位虔诚的加尔文教教父则会想都不想把同样的画丢出窗外。此种基本生活态度确实在同一时期多种艺术形式的风格上打下了自己的烙印。

甚至还可以提出,某些社会价值(例如,英国人自古以来对低调的钟爱)会影响到手段的选择,进而影响到不同领域中手段和风格的选择。例如,建筑中喜藏不喜露,绘画中喜素不喜艳,音乐中喜欢平淡,不喜欢情感上的大起大落。虽然这种关联确实有所依据,却也不难找出与之相反的例子。例如,维多利亚时期市政厅建筑的艳俗,前拉斐尔派绘画中刺目的色彩,还有卡莱尔<sup>②</sup>演讲中泛滥的情感。

人们假定艺术可以“表现”出民族个性,实情却是如此,这种状况在所谓时代精神中就更为明显了。法国的太阳王(*Roi soleil*)<sup>③</sup>在凡尔赛宫处处体现出奢华和炫耀,而在德国,与之同时代的莱辛则在精神气质上更倾向于内敛节制的古典精神。20世纪的建筑中,讲求理性的功能主义大行其道,可同时还是能看到伯格森<sup>④</sup>的非理性哲学、里尔克<sup>⑤</sup>的诗歌,还有毕加索的绘画。当然,可以根据自己的需要摆布证据,说其中一些体现出了“时代的精髓”,另一些则“无关本质”,可能是昔日的残余,也可能昭示着未来。可如此这般随心所欲地解释,结果往往削弱而非加强整体论

① Morse Peckham, *Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts* (Philadelphia, 1965).

② 卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881),苏格兰哲学家。——译注

③ “太阳王”指法国国王路易十四(Louis XIV, 1638—1715)。——译注

④ 伯格森(Henri Bergson, 1859—1941),法国哲学家。——译注

⑤ 里尔克(Rainer Maria Rilke, 1875—1926),奥地利诗人。——译注

的假设。

## 七、艺术选择鉴别学

有些研究者认为,既可以避开描摹风格观相学的谬误,又不必回到古典修辞学的老路上去。可有时,他们会发现,结果更糟。社会和时代分层法可为我们提供又一套词汇,以供风格分析之用。其实,对于这种分层法我们并不陌生,在言行举止上、穿着打扮上、家居摆设上以及品味嗜好上,我们相当自信地运用社会分层法,以把握一个人的社会地位和爱好取向。同样,艺术中的品味也被分为保守和先锋,阳春白雪和下里巴人。于是乎,艺术选择成了人的爱好取向的又一标志,也就不足为奇了。可今时如此,昔日并非亦然。<sup>①</sup>人们往往喜欢夸大艺术风格的鉴别价值,无意中把现代社会的经验带到以往的社会中去。

很可能,艺术的这种情形在法国大革命前尚没有明显显现,这场革命把欧洲政治生活划分为左翼进步和右翼反动两大阵营。理性的倡导者们手里紧紧攥着新古典主义,而他们的政敌则在建筑、绘画甚至衣着上掀起一股中世纪复古风潮,颂扬那个信仰统领一切的时代。自此以后,艺术运动就往往和政治信条攀上了亲家。库尔贝<sup>②</sup>喜欢用劳动者做模特,描绘他们的生活,这本身就是一种抗争,也为库尔贝赢得了社会主义者的称号。不少艺术家大声疾呼,虽然他们的音乐或绘画走向极端实验,这并不代表他们的政治观点也走向极端。可任凭他们喊破了喉咙,公众也没听进去多少。<sup>③</sup>批评家的术语加剧了艺术和政治的融合,甚至令情形更为混乱,他们大谈先锋和艺术中的革命者;<sup>④</sup>艺术家本人也要负上一定责任,在发表艺术宣言时,他们往往模仿、抄袭政治人物的话。

虽然说艺术作品中确实可读出我们这个社会的分裂,可要说只要看你别着什

---

① Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (London and New York, 1963).

② 库尔贝(Gustave Courbet, 1819—1877),法国现实主义画家。——译注

③ Geraldine Pelles, *Art, Artists and Society: Origins of a Modern Dilemma; Painting in England and France, 1750—1850* (Englewood Cliffs, N. J. and London, 1963).

④ Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologna, 1962).

么样的标志,就能看出你有着什么样的取向,未免有些操之过急。20世纪20年代早期,抽象绘画在革命后的俄罗斯风靡一时,这种艺术实验的反对者们和所谓“文化布尔什维克主义”的反对者们属于同一个阵营。可如今,抽象艺术在苏联已遭到鞭挞,只有“社会主义现实主义”方被奉为新时代的健康艺术。战线逆转,抽象艺术也可能在冷战中成了西方兵器库中的一件兵器,如今已成为表达自由的代表。例如,波兰已开始容忍这种艺术形式的存在,这可不是件小事,其社会意义可谓深远。

或许,研究者可从上面这个例子吸取两方面的教训。其一涉及社会理论的“反射”特征。苏联既已立马克思版的黑格尔哲学为其官方哲学,就必然要把艺术视为社会状况的表达,舍此以外绝无他途。在艺术中搞什么离经叛道,惟陈务去,必然被视为蕴含着反叛的可能。于是,其在理论上必然要投合大众的趣味,压制不同风格。西方未受到国家宗教的侵害,不过,黑格尔的信徒在政客和批评家中依旧大有人在,风格变化的政治解释依旧有着不小的市场。每当新的艺术或建筑潮流出现时,我们的报纸总是喜欢问,它代表了什么,而不是问它在艺术上开创了哪些可能。第二个教训是,政治无孔不入,谁也不能独善其身。一旦人们提出此类问题,一旦人们戴上徽章,挥动小旗,就很难无视社会的这一方面。如果一位波兰反共人士画了一位肌肉饱满、满面笑容的拖拉机手,观众可能会为之摇首轻叹。不过,你也得告诉画家,这种风格早已被他的政敌用滥了。题材本身无对错之分,可它被赋予了政治意义,谁也不能独力打破这一魔咒。

上述两条启示强调了社会科学家在讨论风格时应当承担起的责任。无论任何时候,观察者都有可能卷入到自己的观察对象之中,难以做到绝对公正。

## 八、形态学和鉴赏学

显然,风格的鲜明特征建立于传统的基础之上,为传统的传承者所研习、吸纳。传统早已编存于匠人制作面具的每一凿、每一斧之中,编存于画家笔下的每一根线条、每一抹色彩之中,也编存于作曲家对每个和音的安排之中。这一过程中,某些特征凸显(例如,哥特建筑的尖拱、立体主义绘画的双面合一、瓦格纳的半音),另一些则悄然隐身,不易察觉,不是存在于个别特殊的成分中,而是表现为某些特征群组的有规律出现以及某些成分的排斥中。

当我们见到拙劣的模仿时,我们就会察觉到那些深藏不露的禁忌。我们会说,西塞罗可不会如此这般结束句子,或贝多芬可不会如此这般变奏,或莫奈不可能把这几种颜色混在一起。这种绝对肯定的陈述似乎大大限制了艺术家选择的自由。实际上,风格研究的一种方法就是观察匠人或艺术家受到了哪些限制。风格在某些道路前亮起红灯,另一些道路则一路绿灯,畅通无阻。那么个人究竟还剩下多大的空间可供自由发挥呢?就像体育比赛一样,情况各不相同。曾有人尝试以或然率来研究和确定那些隐含的规则。如果听众对某首乐曲的风格十分熟悉,他随时会意识到乐曲下一步会如何,期待或被满足,或者落空,此二者间的互动构成音乐体验的一个重要组成部分。不出奇,听众的灵感可由数学分析加以证实,显示出特定的乐曲风格中某一乐音组合出现的相对频率。<sup>①</sup>当然,音乐是个孤例,其构成成分有限,变化相对较少,由此得到的经验很难扩大到其他艺术形式之上。可即使在文学风格的分析中,通过统计、分析词汇的顺序、句子的长度以及其他一些可见的特征,统计形态学还是取得了不俗的战果。<sup>②</sup>目前,尚无哪位研究者把这种方法系统运用于视觉艺术之上。研究可从预期和实现的角度展开,这点是确定无疑的。面对一幅整体色调为棕黄色的伦勃朗作品,我们不大可能预期在被遮盖的画面一角看到明亮的蓝色。真正值得疑问的倒是,这种感受有没有必要用复杂的统计再确认一遍。

风格有些类似于语言,也就是说,使用者可以完美掌握,却根本不知道其中尚有规则。每念及此,形态科学研究的局限就显得尤为刺目。<sup>③</sup>凭勤修苦练掌握技艺,最终成就一派之风格者(例如建筑师、园艺师)固然如此,即便是技艺高超的制假者、模仿者,甚至戏仿者也大都由内部掌握风格,直到毫无破绽的地步,很少会去理会什么规则。乐观者喜欢说没有哪幅赝品可以永远不被揭穿,因为造假者不可避免会加入一些自己时代的特点,随着时间的推移,这些特点会越来越明显。可必须看到,这是循环论证,真正成功的赝品是那些时至今日尚未被发现的赝品。比如

---

① Joel E. Cohen, "Information Theory and Music," *Behavioral Science* 7(1962), pp. 137—163.

② Alvan Ellegard, "A Statistical Method for Determining Authorship: The Junius Letters, 1769—1772," *Gothenburg Studies in English* 13 (Goteborg, 1962). Helmuth Kreuzer and R. Gunzenhauser, *Mathematik und Dichtung: Versuche zur frage einer exakten Literaturwissenschaft* (Munich, 1965).

③ Friedrich von Hayer, "Rules, Perception, and Intelligibility," *Proceedings of the British Academy* 48 (1963), pp. 321—344.

说,就有人对数尊号称出自古代的罗马皇帝胸像的真实性提出质疑,认为它们实际上出自文艺复兴时期匠人之手;同样,我们收藏的不少塔纳格拉陶俑和唐代陶马也不能完全排除出自现代的可能。此外,有些赝品是由于某些外部原因才被识破,例如,使用了与真品的年代不相符的材料和工具。赝品的成功也表明,对风格的掌握尚无法超越心灵灵感的层次,大鉴赏家同造假者势不两立,可实际上,双方的机会几乎均等。

面对一幅画、一首乐曲或一段文字,据称它出自谁之手,或出自哪个年代。鉴赏家却可信心满满地说:不对,有问题。不应该怀疑鉴赏家的权威,可要是以为他的话就是真理,绝不会出错,也未必太大意了。就曾有过这样的例子。某篇记在狄德罗名下的文章由于风格的原因从文集中被删除,可后来发现了手稿,又把这篇文章重归旧位。当然,这仅仅是个案,要是有更多这样的个案曝光,鉴赏家的声望无疑将大受打击。可即便如此,鉴赏家依旧胜券在握,至少到目前为止,直觉鉴赏依旧大踏步走在风格形态统计分析之前,二者的差距不胜数。

# 欧洲艺术史的分期标准\*

[美]夏皮罗等 常宁生\*\* 译

这里的三篇文章是有关艺术史分期标准的。三位作者都是艺术史方面的领军人物。夏皮罗的文章曾经是作者在1954年美国历史学会年会上的一篇论文的总结部分。《新文学史》1970年第2期将夏皮罗和詹森的两篇文章一起发表,并同时刊出了贡布里希对詹森文章的评论。

艺术史的分期问题是艺术史研究的重要问题。夏皮罗的文章提出了历史分期的几种方法及其相关问题。詹森的文章是对贡布里希文章的解读,并提出了自己有关历史分期及如何使用的看法。他特别讨论了分期概念使用的规范性与中立性问题,并对哥特艺术作为一个艺术运动提出了假设。贡布里希的文章具体评论詹森所提出的问题,并表示他不同意把哥特艺术视为一个运动。

## 一、艺术史分期的原则

[美]迈耶尔·夏皮罗

(1) 除了数学上(按世纪或千年)的划分、史前人类的工具和带有阶段编号的遗址名称外,时期的名称一般有三种类型:政治朝代型、文化型和美学型。第一种类型的例子有:加洛林王朝的、奥托王朝的、都铎王朝的;第二种类型的例子有:中世纪、哥特式、文艺复兴;第三种类型的例子有:罗马式、古典的、矫饰主义、巴洛克。

---

\* 原载 *New Literary History* 1:2 (Winter, 1970)。——译注

\*\* 常宁生,南京艺术学院教授。



每一种类型的名称最初都包含了它所表示的一种有关艺术的理论。美学的名称要更为普遍,但其他类型的名称能够保存下来,经常具有某种变化了的意义。我们现在已不再接受“罗马式”和“哥特式”原来最初的意义,但我们在新的历史分期中仍然在使用这些时期的名称。

(2) 如果分期是约定俗成的,那么它就不是完全随意的或无效的。作为历史的分类,它是一种将历史对象在时间和空间上整理出一个连续系统的方法。这种方法通过分组和分界,更清楚地显现和说明重要的相似性和差异,并且让我们看到一条发展的线索;它也使与其他历史的对象和事件的相互联系在时空上得到类似的安排,并因此而有助于解释这些历史对象和事件。

(3) 同样的对象能够按照不同的方式来分类,所有的方法都必须是有逻辑的,并符合我们关于对象事物结构的知识。因此,可能会有许多不同的时期分类法。正是这个问题和理论上的不同观点,伴随其普遍性的秩序和其特殊的历史分界,决定了对一种分类方式的选择。

(4) 由于发展是渐进的和不平衡的,因而艺术史分期在其分界上就必然是模糊的。当我们试图详细说明最早的和最近的类型例证时,艺术的类型(在界定各种类型中所引证的特殊作品上似乎显著的)就变得不太显著了。而且在一些时期中,还有在形式(它反对按照一种共同的艺术要素来分类)上相互对立的风格。

(5) 定位在时间和空间中的单个作品不可改变的顺序,是独立于相互冲突的时期概念之外的,而且作为一种基本数据和参照系对所有的理论体系都是共通的。无论普桑被称为巴洛克还是古典的,他的绘画作品都属于一个确定的时间和地点,而且这必然会对普桑艺术的所有阐释和解释给出种种限制。

## 二、艺术史分期的若干问题

[美]霍斯特·W.詹森<sup>①</sup>

在《形式与规范》这篇著名的论文中,恩斯特·贡布里希最近指出,“(在艺术史

<sup>①</sup> 霍斯特·W.詹森(Horst Waldemar Janson, 1913—1982),俄裔美国艺术史家。曾为帕诺夫斯基的学生,并曾在汉堡大学学习艺术史。1935年在帕诺夫斯基的建议下移居美国,1942年在哈佛大学获博士学位。1941—1949任教于圣路易斯的华盛顿大学,后任教于纽约大学。詹森的《艺术史》在英语世界非常著名,目前已经出版了第8版(2010)。——译注

中)为每一个初学者所知道的风格和时期的序列……仅仅是一系列的标志,这些标志代表两种类型:古典的和非古典的”。贡布里希所列举的第一种类型是由古代、文艺复兴和新古典主义所体现的;第二种类型则是由罗马式、哥特式、风格主义、巴洛克、洛可可和浪漫主义所体现的,所有这类名称(我们还可以加上印象主义和立体主义)最初都是滥用的术语。今天的艺术史家已不再注意这些标签中曾经隐含的正面的或负面的价值。“我们相信,我们现在能够以一种纯粹中性的和纯粹描述性的意义来使用这些术语。”但是,作者指出,这种自信只有在我们不试图过分严密地界定这些类型的限制时才能得到证明。而当我们尝试界定时,我们很快就会意识到,在我们的分类方法和动物学家的分类方法之间有着根本的差异:“在讨论艺术作品时,描述决不能完全脱离艺术批评。”因此在关于风格和时期的讨论中,我们陷入了种种困惑中。

当然,贡布里希是正确的。我们仍然在使用这些传统术语的事实(不过自从这些术语最初流行以来其意义已发生很大变化)就预示了一种智力上的束缚。毕竟,虽然我们成功地消除了它们规范意味的痕迹,它们仍然把当时流行的分类和界定凝结在艺术史中,而且这样就阻止我们寻找其他选择的可能性。我们在当时都受惠于贡布里希,因为他使我们意识到我们正在玩弄的花招的限度。尽管贡布里希相信,可以用“客观的标准”来评判正确的素描、均衡的构图、清楚的记述,以及作为古典规范的人体美的展现这类事物,但我认为,我们也不能够指望玩游戏不使用一些计谋(虽然我们可能很想用我们现在的一些或全部玩具来交换别的玩具)。尽管可能会是那样,贡布里希论文的洞察力揭示了许多我们使用的关键术语中隐藏的规范性影响,这就要求我们重新检查西方艺术中所有“风格和时期”的序列。(史前艺术和非西方艺术也有它们自己的问题,其中有一些问题在乔治·库布勒<sup>①</sup>的论文中已被讨论过,但它们是另一种类型的问题。)

文学史家,或不同于视觉艺术的任何其他专业历史学家(当他查看贡布里希列举的术语时)大概都想要知道,为什么艺术史中这类术语比他所熟悉的自己研究领域中之要多得多。他还想要知道“风格”和“时期”之间的真正差异究竟是什么。这两个问题并不是没有联系的,虽然乍一看来它们之间的联系可能并不明显。一旦我们意识到贡布里希的“序列”远非完整的(就他的意图来说,也没有必要完整),这两

---

<sup>①</sup> 库布勒(George A. Kubler, 1912—1996),美国艺术史家。——译注

个问题就变得更加紧迫了：它忽略了古风（还不是古典的）、希腊化（不再是古典的）以及中世纪，这三个在起源上明显规范的术语，同样，它也忽略了产生于政治朝代或文化实体的那些未被强调的术语，如罗马的、早期基督教的、拜占廷的、加洛林王朝的、奥托王朝的等等。后面的这一组涉及在我们纪元最初的 1 000 年里西方艺术的连续阶段。在这个非常重要的时间跨度内并没有加载的标签出现，其简单的原因就是直到 20 世纪之前，这段时间一直被认为是不值得认真关注的。在古风时期之前的古代艺术任何阶段也没有出现这样的标签。按照纯粹编年的标准来看，贡布里希的规范类型仅仅包含了两个有限的区域范围：从公元前 600 年到罗马人征服这一时期的希腊艺术，以及从 1000 年左右到 1900 年的西欧艺术。两者都集中在“艺术发展完美的高峰”——从伯里克利<sup>①</sup>到亚历山大大帝<sup>②</sup>的几个世纪的古典希腊艺术中，和 1500 年前后的意大利文艺复兴盛期艺术上。贡布里希本人只关心这 1 500 年（前 500 年和后 1 000 年）的历史，却无视在总体上超过 5 000 年的历史，而我们在那 5 000 年中能够追溯到西方艺术的一个连续的历史传统，这个传统开始于埃及的古王国时期。贡布里希之所以选择这两个时段，是因为它们包含了西方艺术史研究的传统核心区域，而且对他来说，在古典希腊和意大利文艺复兴时期这两个艺术高峰保持了客观的真实性。无论我们是否同意（今天有许多人反对）后面这种观点，我们都能够很好地理解贡布里希为什么要把注意力集中在西方艺术的这些“被强调的”阶段；因为这种强调的本身，不管其有效性与否，已被无条件地接受很长时间了，以至于在今天它已成为一个最重要的历史事实。我们习惯于称为古典时代的希腊艺术已臻完美，我们并不知道是谁最先提出了这种观点，但可以肯定，早在奥古斯都<sup>③</sup>的时代这种说法就已被广泛接受。正如贡布里希所论证的那样，普林尼和维特鲁威<sup>④</sup>两人都理所当然地接受了这种看法，后来瓦萨里正是模仿这两位罗马作家来叙述文艺复兴艺术走向米开朗基罗和拉斐尔的完美阶段的发展过程。这种标准的观点也影响到我们关于古代重要作品本身的知识：被视为古典时期的艺术作品远比其他时期的作品更为好看已为后人所熟知。即使原作被毁，

① 伯里克利(495B. C. - 429B. C. ), 古希腊政治家。——译注

② 亚历山大大帝(356B. C. - 323B. C. ), 亚历山大帝国君主。——译注

③ 奥古斯都(Imperator Caesar Divi F. Augustus, 19B. C. - 63 B. C. ), 古罗马皇帝。——译注

④ 维特鲁威(Marcus Vitruvius Pollio, 80B. C. - 15B. C. ), 古罗马作家、建筑家和工程师。——译注

它们也会像波利克里托斯<sup>①</sup>的《持矛者》那样在大量的复制品中留存下来。相同的态度也反映在两种艺术的现象——古典主义(对古典艺术有意识地模仿)和古风主义(出于特殊的目的对前古典艺术或纯粹蛮族的原始主义艺术的模仿)中,这些现象从罗马(也许是从希腊化)时代起就一直伴随着我们。最终,相信古典的完美已经歪曲了我们对艺术传统进化的看法,这个传统与希腊的遗产完全(或假定)无关。这样哥特艺术常常被认为在1200年至1250年间法国哥特式和古典哥特式大教堂上就已经达到了顶峰,这个时期出现在一个相当简洁的早期哥特式阶段之后和一个持续到16世纪很长的晚期哥特式阶段之前。一些现代学者提到过古典玛雅艺术或古典印度雕塑;某些特定的非洲黑人雕塑也已被普遍地称之为原始艺术的古典例证。我们甚至还在反面的事物(例如一个古典的错误, a Classic faux-pas)中发现了完美的阶段,虽然在这里古典已经失去其进化的含义。

希腊艺术(或任何形成一种连续传统的其他艺术)力求使其潜能达到完美的实现,然后就走向衰落,这种观念显然是模仿了个体的生命循环而形成的:一个相当迅速的成长达到成熟,后面接着是一种逐渐的但却更为明显的创造力减弱的过程。正因为这种类比太简单方便了,因而它可能会被认为是天真的。从生物学领域推导出的一种更复杂的模型似乎非常有必要,但仍然有待于去发现。而且,把一种类似于人的生命过程强加于艺术的形式具有一个显著的优点:它假定艺术形式的进化是不可逆转的。这已不能仅仅被说成是从伯克<sup>②</sup>和席勒的美学传下来的某种可选择的方法,这种美学观将艺术史看作是一系列的钟摆,在像视觉的和触觉的以及递增的和分裂的这样的对立两极间摇摆。贡布里希正确地指出了这样的图式方案的缺点,并诉求一种自然开放的“完美主义”。不管怎样,生命循环的类比毕竟是特殊选择的。我们倾向于将它仅仅应用在我们认为具有高度成就的艺术发展时期上;艺术史的其余(可以说绝大多数)时期并没有出现清楚明显的完美高峰。古代埃及的艺术或美索不达米亚的艺术中就没有出现过古典的阶段,罗马艺术或早期中世纪的艺术也同样没有古典的阶段。同时,我们从标准的生命循环模型中还除去了具有突出艺术成就的个体艺术家——谁敢说伦勃朗或贝多芬的晚期作品是从他们的成就高峰走向衰落的体现?

① 波利克里托斯(生卒年不详),古希腊雕塑家。——译注

② 伯克(Edmund Burke, 1729—1797),英国哲学家和美学家。——译注

贡布里希并没有帮助我们解决这些自相矛盾的问题。当他警告像他所列举的那些规范性强调的术语是不容易转化为中性价值的形态术语时,他并不想要我们完全停止使用这些标签;确切地说,他反对“在这些人类历史的独特时期中所创造的全部艺术作品……必然具有一些深刻的品质或本质,这些品质显示了哥特的或巴洛克的表现形式的特性”这一信念。在艺术史家中,这种信念今天确实正在衰退。但是,我们想知道,假如没有像哥特人或巴洛克人这样的事物,贡布里希又根据什么理由把哥特或巴洛克说成是“人类历史的独特时期”?即使我们假定贡布里希指的是“艺术史的独特时期”(并不必要与历史的其他领域中的时期相符合),他的回答也很难使人满意。他提倡用他称之为“一种排斥的原则”来代替寻找共同的形态特性,例如避开这样的愿望,即他所说的学术乃是所有当代艺术家们共有的东西。当哥特和巴洛克最初确实是作为排斥性(例如设定了两种有别于古典的不同方式)的术语出现时,我发现很难辨别出一种可以说是统一了所有哥特或巴洛克艺术家的“回避愿望”。例如,认为鲁本斯和弗米尔两人都想避免与拉斐尔相似究竟有多大意义?事实上,鲁本斯(而不是弗米尔)确实想在某些方面与拉斐尔相似。夏皮罗已经指出,“在一些时期中还存在着相互对立的风格,在形式上反对按照一种共同的艺术要素来进行分类”。自15世纪以来,这已越来越成为真实的情况,而在今天则更是一个明显的事实。但是在一个所给定的时间范围内,风格越是多样化,贡布里希的排斥性原则就变得越没有用处,所有的现代艺术家都想避免理论化。这并没有告诉我们任何关于他们拒绝理论化的不同方式,而我们真正感兴趣的恰恰正是这些地方。研究19世纪和20世纪的艺术史专家们并不是按照时期、风格或学派,而是按照运动(例如印象主义、立体主义、达达主义、波普)来分析他们的主题的,这些运动只不过是它们形态上和观念上的连续性而视为相同的,它们没有一个能够支配或固定成为所处时代的“时期风格”。我认为,将哥特艺术视为一个运动并不是没有历史根据的,也许它就是西方艺术史中可以清楚辨认出的最早的艺术运动;这场运动开始在1150年之前不久的圣丹尼斯修道院,它以不同的速度在每一个方向上传播,直到一个世纪后它已经改变了整个天主教西方的艺术。从那时起哥特式的许多地域性的变体共同地形成了西方200多年的时期风格,这种时期风格的显著特征并不是由一种共同的实质决定的,而是由于每一种区域性的变体与法兰西岛的原始哥特式之间形态上的连续性所决定的。而且欧洲的其余部分也都完全注意到了哥特式的起源;它是广为人们熟知的法兰西作品(opus

francigenum)或现代作品(opus modernum),同时也是第一个被其自己的实践者称之为“现代的”风格。这样为了把哥特式界定为艺术史上的一个性质不同的时期,我们就不需要这样一个排斥性原则(即使我们愿意假定圣丹尼斯修道院叙热院长和他的工匠们是受到这样一种消极性目标的激励的)。

令人惊奇的是,一些关于法兰西作品为最早的现代建筑的意识,似乎已经残存在贬义的哥特式标签的创造中。埃夫莱姆·钱伯斯<sup>①</sup>的《百科全书》(Cyclopaedia)最初发行于1727年,在这部书的“哥特建筑”词条下告诉我们有两种哥特建筑:古代的和现代的;前者是来自5世纪北方哥特人的建筑,它厚实、沉重和粗糙,而现代哥特建筑则走向了另一个极端,它轻巧、精致和富丽堂皇。在“建筑”词条下,我们进一步读到现代哥特式建筑风格受到了好几位法国国王(尤其是休斯·加佩和罗伯特·加佩)的大力支持。最后,在“现代”的词条下,我们得知“现代建筑”这个术语有时也被(虽然不恰当地)运用到“意大利的建筑风格,正像按照古代的规则那样”和哥特建筑上;实际上这个术语应该被用来表示那种“既有部分古代的风格……又有部分哥特风格”的建筑。在这里钱伯斯显然引用了不同的资料来源。人们一定很想知道,作者当时所指的那种“部分古代,部分哥特式”的建筑物是什么样子;某些17世纪法国的城堡和英国的乡村别墅可能会符合他的定义。至于“古代的哥特式”,显然指的是那种一个世纪之后被称为罗马式(错用了罗马人的名称)的建筑,后来我们可以更加清楚地把它同加佩时代(当时受到非常高度的重视)的哥特式建筑区分开来。

作为一个艺术史的标签,罗马式(Romanesque)已具有了一段与哥特式非常不同的经历。创造这个排斥的术语是用来表示哥特式之前的中世纪建筑,它包含了700多年的时间范围内的各种风格。这些风格中较早的一些从那时起就已经分化为中性价值的术语(盎格鲁—撒克逊的、加洛林王朝的、奥托王朝的),因此罗马式在今天是指那种与从10世纪到12世纪的大规模复兴雕塑相联系的建筑形式,它也指在这200年跨度中的雕塑和绘画。但是其下限仍然较为模糊,而且其形态的特征在不同的地方也有很大的变化,以致关于一个罗马式的“时期风格的”概念比哥特式更缺少连贯性。因此,艺术史上就一直没有提出要求罗马式艺术必须表现出不

---

<sup>①</sup> 钱伯斯(Ephraim Chambers, 1680—1740),英国作家和百科全书编撰者。——译注

同于哥特人的罗马式人的精神实质；事实上，威廉·沃林格<sup>①</sup>在第一次世界大战前不久就写过《哥特艺术的精神》(*Geist der Gotik*, 1912)，英译本用了一个误导的标题《哥特艺术的形式》(*Form in Gothic*)，沃林格在所有的罗马式和前罗马艺术作品中都发现了某种“哥特精神”。

如果哥特式(及与其在观念上有联系的罗马式)可能在风格上和时期上都仍然具有意义,那么就更不用说贡布里希“术语序列”中的另外两个成员(矫饰主义和巴洛克)了。矫饰主义<sup>②</sup>(Mannerism, 来源于 *maniera* 一词, 这个名词是 17 世纪意大利古典主义批评家的著作中为米开朗基罗和拉斐尔的模仿者所起的一个带有贬义的标签), 是由马克斯·德沃夏克<sup>③</sup> 1920 年提出作为文学和视觉艺术上的一个主要时期的, 这个时期介于文艺复兴盛期和巴洛克之间但又不同于两者。德沃夏克认为, 风格主义在其返回到精神的绝对意义和对感官性的厌恶上与中世纪和 20 世纪都有一定的关系。经过 40 多年的争论之后, 约翰·希尔曼<sup>④</sup> 这位最近的批评家试图将矫饰主义定义为艺术(也是文学和音乐)史中的一个主要时期, 认为它是文艺复兴盛期的直接产物而且将其称之为“优雅的风格”。这似乎是一种拉开德沃夏克宗派和还原论批评家(贡布里希、克雷格·史密斯<sup>⑤</sup>)之间差异的尝试, 对他们来说, 矫饰主义只是在文艺复兴盛期和巴洛克的间隔期间的几种风格之一。后面的这种观点大概占有优势。巴洛克作为艺术史中包含了 17 世纪和 18 世纪一部分的一个重要时期的地位, 在不同的国家也有所不同。巴洛克在英国和法国(这个词最初作为古怪和浮夸的同义词的否定意义至今仍然出现在当代的词典中)就没有被充分接受; 在美国和意大利(在德国的影响下)则要充分得多; 而早在 1888 年德国就毫无保留地接受了这个词, 在《文艺复兴和巴洛克》中, 海因里希·沃尔夫林已讨论过巴洛克问题, 他认为巴洛克是具有其自身独特价值的一种时期风格, 而不是一种文艺复兴艺术堕落的后期风格变体。现在, 艺术史家们有三种可选择的方法来使用巴洛克这个术语: (1) 作为艺术史上与文艺复兴同等重要的一个时期; (2) 作为文艺复兴范围内的一个历史时期, 即被认为是一个“大时代”(这里用一个欧文·帕诺夫斯

① 沃林格(Wilhelm Worringer, 1881—1965), 德国艺术史家。——译注

② 又译作风格主义。——译注

③ 德沃夏克(Max Dvořák, 1874—1921), 德国艺术史家。——译注

④ 希尔曼(John Shearman, 1931—2003), 英国艺术史家。——译注

⑤ 史密斯(Craig Smyth, 1915—2006), 美国艺术史家。——译注

基所提出的术语)的文艺复兴中最后的一个主要阶段,文艺复兴把中世纪与近代分开(在这个参照框架中,其重要等级相当于哥特艺术);(3)作为在1600—1750年间出现的几种风格倾向中的一种,这种风格以鲁本斯、贝尼尼和皮埃特洛·德·科尔托纳<sup>①</sup>等人代表。第一种选择倾向于认为巴洛克人不同于文艺复兴人和哥特人(在1913年的著名讲座中,沃尔夫林要求用与文艺复兴“不同的角度来看待”巴洛克),巴洛克的精神实质被认为不仅体现在艺术中,而且也体现在文学和音乐中,要说明这个实质需要有伟大的创造性来处理抽象概念,而且要非常审慎地选择例证。第二种选择更为朴实,出现的困难也少一些:它提供了一个从16世纪到17世纪的发展特定的连续性,而且与其他学科历史的分期较少发生冲突,然而甚至这里也存在一种不易被说明的关于形态一致的内在假定。只有第三种选择才使我们可以公开承认,要把乔治·德·拉图尔、普桑和皮埃特洛·德·科尔托纳(这三位画家是在三年内相继出生的),集中到一个共同的焦点上有多么困难;但是,它提出了关于如何来给所有那些处于这种严格的巴洛克定义之外的艺术现象分类和标注的问题。在理想上,这样的标签应该传达出相关艺术作品的某种美学特性。然而从过去的经验来判断,这种标签有可能仅仅是在赞成或反对的激烈批评辩论中被创造出来的,这样它就被自动地“加以强调了”。价值中立的、纯形态上的标签似乎只有在装饰品(例如皮革制品)的领域中才能被创造,并保留下来。寻找可用在17世纪非巴洛克风格上的术语的艺术史家,大概就是这样借用了政治史(安娜女王时期、王政复辟时期、路易十四时期)的术语,并使它们具有了与它们所能够适应的相同的形态学意义。如果它们的接受能力常常总是太有限,那么这些政治朝代的标签至少具有抵制膨胀为整个时期风格的功能。

那么,什么将是我们在未来所追求的术语体系呢?只有一件事我们也许可以肯定:对艺术史家来说,当新的运动出现在艺术舞台上时,还将会有更多这样的术语来应付这些运动,艺术史家们似乎也没有能力提出任何其他种类的标签。对过去的艺术来说,被规范所强调的分类大概也会生存下来,但它们是作为具有更为明确的限定边界的风格而不包含一切的时期,而且它们所残留的标准含义也将会更加中性化。当艺术史家们逐渐把注意力转向从未有过这类术语的非西方艺术领域时,它们相对的重要性可能将会减弱。我大胆地提出希望,这种倾向也将会推动在

---

<sup>①</sup> 科尔托纳(Pietro de Cortona, 1596—1669),意大利艺术家。——译注



艺术史学术研究和和其他历史研究学科之间更密切的合作和相互依存。

### 三、对詹森论文的评论

[英]E. H. 贡布里希

编辑先生,感谢你寄来詹森的论文让我发表意见。恐怕现在我没有时间来撰写一篇内容更为充实的评论文章,因而只能写一封短信,但无论如何我想要说,我非常高兴地看到他认为我的观察意见很有用。

也许,我可以用詹森教授关于非西方艺术领域的结论性观点,来作为我的出发点。我不仅同意他的看法,而且我还认为,我们也许可以从这种西方和非西方风格的比较中获得更多的东西。简洁地说(而且我必须简洁),我认为我已经在《规范与形式》中讨论过的“被强调的”术语体系在西方并不是偶然出现的。西方的艺术(或西方艺术的巨大范围)因为它对技术上进步的关注(当然这是整个西方文明共同的兴趣,而且这种兴趣也推动了西方文明的发展),据说迥异于部落艺术。这种关于进步的历史在古代(普林尼、昆提良<sup>①</sup>)和文艺复兴(瓦萨里),已经根据技术的发展向我们介绍了时期的划分,即根据绘画中的透视缩短、光影、线形透视、油画或钢筋混凝土(ferro-concrete)发现之前和之后来进行划分。一种根据这样的发明或发现的时期划分在战争史(火药、核武器)和科学史(哥白尼革命、孟德尔<sup>②</sup>)中是我们所熟悉的。艺术史所表现的特性——至少像我们所看到的那样——并不完全是进步的事实(关于这点在西方以外也有许多例证),而是我所称的技术进步的“两极化的”影响。<sup>③</sup> 的确,某些特定的技术革新也会由于各种不同的原因而遭到抵制,而在艺术中拒绝运用透视正像我们所听说过的那样,也是同样的情况。这里我愿引用我曾在普林斯顿的斯班塞·特拉斯克讲座上的一段话,我在这段话中精确地讨论了关于审慎的“原始主义”问题:

① 昆提良(Marcus Fabius Quintilianus, 35—100),古罗马修辞学家。——译注

② 孟德尔(Gregor Mendel, 1822—1884),讲德语的西里西亚科学家。——译注

③ 参见我的论文《风格论》,载《国际社会科学百科全书》(1968)。

……关于表现的理念与一种选择的评价有着极为复杂的密切关系。这正好可以找到一些关于伟人之平凡的例子。我们可以发现温斯顿·丘吉尔<sup>①</sup>的性格的特点和表现就是他总叼着一支雪茄，而蒙哥马利<sup>②</sup>则是一个不吸烟的人。但是朱利乌斯·凯撒未必是一个不吸烟的人，尽管他没有吸过烟。我们应该合理地看待他的情况，因为我们必须知道当时烟草还没有出现。发明的特性，包括各种技术的发明，就是它们增加了选择的范围，而且伴随着选择，也许还有某些诱惑。

如果我是正确的，西方艺术总是存在于人们可能称之为一种力场(a field of force)的事物之中，一位艺术家的每一种选择都会参考其他人已经做出的别的选择。因此，它不是偶然的，在描述这个力场的历史中，我们也运用了两极化的排斥性术语。确实，甚至在西方传统范围内也总是一直存在一些时期和艺术家，他们相比较而言游离于这个力场，我们称他们为“地方性的”艺术家，这并不一定是一种贬义的术语。其可能的情况就是自然而然地表现出我们本能地要求艺术家应该以某种方式保持“一致”。

认为同样的要求必须应用在所有其他的艺术生产上在我看来是没有道理的。即使是这样，我们也将会发现很难在其自身的“力场”中给一件印度铜器或一块波斯地毯确定一个位置。我们可能会赞赏铜器的精致或地毯肌理的效果，我们可能会珍视其纯粹装饰性工艺的表现力，但是我们不可能完全以理解一件蓬托尔莫<sup>③</sup>或一件修拉<sup>④</sup>作品的方式来看待它。我还不肯肯定，这是否仅仅由于我们缺乏潜在的参考知识的原因——也许根本不是。

如果我是正确的，那就确实有可能来讨论艺术中的“不同时期”。例如，当进步的问题几乎或完全不受怀疑时，西方艺术自身的历史可能就会显示出这样的一些时期来。但甚至在那里，也不是我曾在一篇(还未发表的)论文中所称的“批评的问

---

① 丘吉尔(Winston Churchill, 1874—1965),英国前首相。——译注

② 蒙哥马利(Bernard Law Montgomery, 1887—1976),英国陆军元帅。——译注

③ 蓬托尔莫(Jacopo da Pontormo, 1494—1557),意大利艺术家。——译注

④ 修拉(Georges-Pierre Seurat, 1859—1891),法国印象派中的点彩派画家。——译注

题”，<sup>①</sup>这些问题控制着这个时期并迫使艺术家们去附和这些问题。无论在何处这样的一个问题成为主要的因素并引起所有参加这种艺术游戏的人的注意时，我们就可以称其为一个“时期”，或一种力量的附属领域。卡拉瓦乔的自然主义就是这样的情况，还有印象主义也是如此。你可以拒绝它，但你很难忽视它。与其他批评家不同的是，我相信在艺术中发明也是重要的因素。

不用说，这样的“力场”并不一定与编年的时期相符，但它必然会引发问题和消除问题。我们在时尚上可以看到这点，正像我们在风格中所看到的那样。

有价值的问题常常是关于“各种运动”的战斗口号，而且我在其他论文中也已指出，<sup>②</sup>在我看来，这些运动对那些有兴趣于某种艺术和精神史单一研究方法的人来说，似乎是最有希望的研究主题。这里顺便提一下，在我和 H. W. 詹森教授之间有一点小小的分歧。我并不认为哥特建筑真正发起了一场运动，它也许只是一种技术革新和一种时尚的混合物。相比较而言，文艺复兴很明显是一场运动，这个运动在文学、修辞和艺术中提倡一种特殊的风格。这种风格虽然不是无所不在的，但它确实波及许多领域。

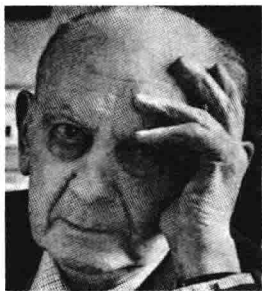
---

① 参见《名利场的逻辑：在时尚、风格、趣味的研究中历史决定论的替代理论》，该文发表在《卡尔·R. 波普尔的哲学》(P. A. 施尔普编《当代哲学家文库》中的一种)一书中。

② 参见《探索文化史》，《菲利普·莫里斯·德尼克讲座(1967)》，牛津大学出版社 1969 年版。

## 关于“为艺术而艺术”\*

[匈]豪瑟 著 杨建国 译



阿诺德·豪瑟(Arnold Hausser, 1892—1978), 匈牙利马克思主义艺术史家和艺术理论家。1918年毕业于布达佩斯大学,获博士学位。1919年赴意大利开始研究艺术史,1920—1925年旅居德国柏林,此后移居维也纳,加盟维也纳人电影公司。1938年为了躲避纳粹迫害远赴英国,1941年应德国社会学家曼海姆的要求,开始撰写皇皇巨著《艺术社会史》。

1951—1957年任利兹大学教授,1957—1959年为美国布兰戴斯大学客座教授,后返回英国。1978年逝世前不久,豪瑟曾重返匈牙利,接受了匈牙利科学院荣誉院士称号。豪瑟著有《艺术社会史》《艺术史哲学》《矫饰主义:文艺复兴的危机与现代艺术的起源》《艺术社会学》等。

本文是豪瑟《艺术社会学》的一部分,作者从历史唯物主义和艺术史角度,对“为艺术而艺术”这个现代主义时期流行的艺术观念进行了批驳。作者坚信,任何艺术都必须对社会和人生有用,艺术存在的理由是为了满足人们和社会的需求,所以并不像一些现代艺术家所宣称的那样,艺术只为艺术自身。豪瑟发现,艺术中存在一个悖论,用传统艺术理论术语来说,就是内容和形式的复杂关系。两者既是一对矛盾,又是密不可分地统一在一起的。所以豪瑟认

---

\* 本文英译本节选自豪瑟的《艺术社会学》(*Sociology of Art*),英译者为肯尼斯·诺斯科特(Kenneth J. Northcott),刊登于 *Critical Inquiry* 5:3 (Spring, 1979), pp. 425—440。中译本根据英译本译出。——译注

为，“为艺术而艺术”不过是偏执于这个矛盾的形式一方而忽略了内容，这种偏向会导致艺术完整价值的缺失，据此他提出了“本真的艺术作品”(authentic work of art)的概念。在豪瑟看来，本真的艺术作品是关注人生的意义、价值和生存目标，而这些就蕴含在艺术的形式之中。所以，对本真的艺术作品来说，“为艺术而艺术”决无可能。

与“为艺术而艺术”(l'art pour l'art)相关的诸多问题构成了社会艺术学中至为棘手，却在许多方面却又是很重要的一组问题。对于这些问题做出怎样的回答，关系到社会艺术学这门学科的科学性诉求能否站得住脚。坚持“为艺术而艺术”的立场，就必然视艺术作品为封闭的系统，任何超越其边界的行为，无论形式如何，也无论后果大小，都会给作品的微观环境带来扰动和危害。设若果真如此，就根本谈不上从社会角度去确定作品的意义和意图了。有一长串问题需要回答：艺术作品的精髓和价值存在于其内部结构和表现手法中吗？也就是说，存在于作品各部分所占的比例和相互关系中吗？更具体地说，它存在于栩栩如生、变化多端的视觉形式和音响形式中吗？存在于和谐优美的结构和充沛喷薄的活力中吗？存在于恢弘壮丽的色彩中吗？存在于如音乐般高低起伏、抑扬顿挫的语言韵律中吗？或者，换一个方向，艺术作品的精髓和价值存在于其功能之中，存在于它所体现的规律之中，存在于诉求和信息之中，存在于解释之中，存在于对人生的批判和纠正之中。换言之，艺术中仅仅作用于感官的感性形式是否仅仅是达到目的的手段，而目的本身既不在作品之内，亦非纯审美领域所能囊括？一言以蔽之：艺术究竟是以自身为目的，还是实现自身之外的目的之手段？

从历史唯物论的角度来看，社会功能和审美功能不完全重合；同样，艺术作品的艺术价值同其所能承担的社会和道德义务也可能存在着矛盾。一幅画有可能在技巧上毫无挑剔，在其他方面却并无建树；同样，一部小说也可能技巧精湛，却丝毫不掩饰轻飘浮躁的人生态度，在社会意义上更是腐化堕落。通常而言，一件艺术品对社会有用与否，是否具有道德上和人文上的价值，这些问题与作品本身谈不谈道德毫无瓜葛。艺术作品的社会、道德和人文意义既不在作品的主题之中，亦不在作品中的人物和行动之中，更不在作者明白表达的意图中，而是在于一丝不苟的创作态度中，在于人生的睿智与严谨的作风中。长话短说，在于心灵的成熟中，艺术作品正是带着这样一颗成熟的心灵去面对人生的种种问题。如果某部作品意义肤

浅，分量不足，并不是作品所描绘的人物或事情有可质疑之处，而是因为其作者在面对人生之任务时舍本逐末、无中生有，故而令人误入歧途。这样的作品对人生现实难有正确的认识，使之自欺欺人，自取其辱。反对“为艺术而艺术”，也就是反对浪漫主义的信条。浪漫主义宣扬逃避人生的责任，远离存在的难题，我们却要，要与这些责任和难题相碰撞，相和解，让它们成为人生的朋友，而不是凶恶的对手。

各种文化结构均有一种相同的倾向，即从源头情境中独立出来，成为自身的目标，走上对象化、形式化、最终物化的道路。它们由人际间相互理解和合作的工具演化为抽象的价值（一些人眼中，它们是历史的丰碑；另一些人眼中，它们是拜物教）。还有比艺术作品更好的例子吗？在艺术作品中，我们看到，它由交流思想、召唤情感、激励行动的工具逐渐成为形式的复合体，只能由形式本身，从内部入手，才能做出解释和评价。“为艺术而艺术”之所以能用理论炮火猛轰艺术功利论，其根本原因就在于，艺术作品确实可完成上述转变。艺术作品确实可被视为独立的形式结构，对外封闭，内部完满，一切动因皆可在与内部相关的基础上加以解释。因此，“为艺术而艺术”的信徒坚信，艺术作品的心理和社会起源，以及它要达到的道德目的一概无足轻重，可有可无。从起源或目的上对艺术作品做出解释，这种做法遭到猛烈抨击，它不单没有解释艺术作品的内部结构，更将其隐藏于迷雾之中，或歪曲得面目全非。它把注意引向作品的各个成分，而不是展现出这些成分如何相互界定、相互渗透、相互融合。

艺术自主论者坚持认为，艺术作品的心理起源无足轻重，谈论其社会效果更是毫无意义。这些主张与浪漫主义艺术观相吻合，即艺术家仅仅是作品的创造者，与其他一切都无关。现实中，这样一位艺术家根本不可能存在，恰如没有哪个读者或观众仅仅被动接受艺术印象。只有学童和花花公子才会社会真空中创作，他们才是“为艺术而艺术”的最纯粹代表。真正成熟的艺术家总是要投身入社会的激流之中，自己发声的同时亦总是在为他人发声，总是为人生之种种难题而蹙眉深思，没有所得即笑逐颜开。他们的艺术作品所影响到的不仅有他们自己，还有他们身边的普通大众。有时，事实并非一清二楚地摆在眼前，这主要源于一个矛盾：一方面，艺术作品从来都产生于人与人之间的社会需求；另一方面，要满足这种社会需求，艺术作品又必须具备自身的审美特性，具备只属于其自身不可再分解的价值。因此，艺术作品既满足了社会性需要，又表现出自给自足、不可再分的特殊品质。

信奉“为艺术而艺术”的人可容不下这种矛盾，不仅否认艺术在社会和道德上

的功用,更否认艺术有任何实用功能。蒙塔莱<sup>①</sup>说:“如果文学只是被人读懂,那就没有人写诗了。”不仅如此,更有人怀疑,艺术是否拥有足够的力量,能明白无误地表达出各种情感和体验。爱德华·汉斯立克<sup>②</sup>在《音乐手记》(*Von musikalischen Schönen*)中说,音乐与周围一切具有情感和理想内容的事物的关系都是含混而未有定论。一定程度上,音乐的这一特点也适用于其他艺术形式。音乐的内涵无法转译为音乐之外的其他任何形式,文学的内涵也完全依赖于语言,锁定于词语和句法结构中;同样,绘画的内容也无法转译,只能捕捉、呈现于视觉形式中。作曲家以曲调思维,画家所凭借的是线条和色彩,诗人则是词语、修辞和韵律。上述内容似乎不容置疑,但它们并非全部。艺术作品的内容只能充分表现于某一特定形式之中,除此之外,艺术还有一种内在的价值,这种价值倒是放之四海而皆准,与具体形式无关。

有一种观点认为,各种艺术媒介不只是独一无二,更是均质连续,没有任何内部断裂和冲突,这样一种观点至少可部分归咎于“为艺术而艺术”的理论。如今,需要对这种观点从根本上加以纠正。这样一种观点把形式从艺术的整体结构中独立出来,更时常把形式置于浓浓的抽象迷雾之中(例如纯视觉、纯音乐、纯语言表达),搞得朦胧模糊,难识其庐山真面目。“为艺术而艺术”的信徒往往会说,这种形式不可分解,不可转换,更不可替代。将千姿百态、五光十色的现实转化为连续而均质的艺术媒介,原本令人迷惑不解的存在多少重新回到人的掌握之中,可这决不意味着存在已被穷尽其极。艺术创造将纷繁复杂的现象再现于相对简单而朴素的平面之上,由此对存在做出解释,但不要忘记,这种解释并不全面,且具有形而上的特点。艺术家从混乱无形的物质经验中创造出感官上和谐统一、质地坚实的客体,在这一过程中,艺术家决非仅仅在观察,如何将光怪陆离的物质经验装入以这种或那种感觉器官为基础的同质艺术范畴之中。将感官上断裂、孤立的现象转化为连续、统一的层面,这仅仅是艺术征服混乱的手段之一(当然,这是艺术最突出的手段)。对于艺术而言,如此这般的均质连续内部结构非常重要,然而却并非必不可少。如同完整性(completeness)和圆满性(finality)一样,统一(unity)并非所有艺术形式必不可缺的组成部分。

① 蒙塔莱(Eugenio Montale, 1896—1981),意大利诗人和作家,1975年诺贝尔文学奖得主。——译注

② 汉斯立克(Eduard Hanslick, 1825—1904),奥地利音乐评论家。——译注

马克斯·利伯曼<sup>①</sup>有一句名言，画得好的白菜比画得差的圣母更有价值。圣母像惟有画得精美，才能有价值，也才能成为一件艺术品。然而，就如同将所有艺术价值都归结为连续均质、内在和谐的媒介一样，利伯曼的这句话并不全面。紧接着这句话后，还应当指出，一幅精美的圣母像所能取得的成就，任白菜画得再精美，也望尘莫及。毋庸置疑，绘画的水准是评判一幅画价值高低的标准，可这样一来，画的主体又如何能够占据更高的位置呢？换言之，如果圣母像，或任何人的形象本身就具有特殊的价值，又如何能容忍绘画水准在价值评判中发挥如此重要的作用呢？显然，这里存在着不和谐之处，人之形象和绘画水准分属于两个不同领域，有着各自的价值，谁也无法取代另一方。在一个领域内重于千钧，未必就能保证在另一个领域内不会轻如鸿毛。

这种不和谐可体现于同一个形象之上。一件艺术作品就像一扇窗户，人们可以透过它观察世界，却丝毫没有留意到横在自己和世界间的窗户的性质，比如说，其形状、色彩、玻璃窗格的结构。不过，人们也可以把目光回收，不再关注窗户之外的形象和意义，而把全部注意力集中于窗户之上。<sup>②</sup>这样一来，艺术总是向人们呈现出两副面孔，而人们则在这两副面孔间摇摆不定。有时，人们视艺术为感官游戏的华彩，自给自足，同现实没有丝毫瓜葛；有时，艺术又被视为现实的倒影，同人的体验有着千丝万缕的联系，可帮助人们感受和理解现实，对现实做出评判。从纯审美经验的角度看，内在和自足的形式似乎对于艺术作品至关重要，可如果这种内在、自足的形式同周围的一切都脱离了干系，它只能创造出彻头彻尾的幻象。幻象当然不是艺术作品的全部内容，实际上对于艺术作品的效果也常常是无足轻重。艺术反映现实，一向如此，亦将继续如此，但它同现实的关系灵活多变，距离时远时近，时疏时亲。一方面，艺术要远离现实才能存在；可另一方面，它又包容于现实之中。艺术不单反映现实，更摒弃现实、代替现实。艺术不断指向所反映的真理，从而赋予反映的意识以生机活力，这原本就是艺术精髓的一部分。但凡本真的艺术就必然指向现实，不少最重要的艺术更是直接讨论人的存在，坦然面对人生的种种真实难题和任务。这些作品的目的决不是令读者和观众麻木不仁，亦不是蒙蔽他们的双眼，让他们无法认清事实真相，或者低估现实的意义。本真的艺术作品从一

① 利伯曼(Max Liebermann, 1847—1935),德国画家。——译注

② Ortega y Gasset, *La deshumanizacion del arte* (Madrid, 1925), p. 19.



开始就旗帜鲜明地抨击以自我为中心的艺术,以及由此而产生的自欺和幻觉;本真的艺术从头至尾都指向审美领域之外的某个点,以之为最终的目标。本真的艺术所考虑的早已超出了自身的形式和幻象,而是要回答同时代的种种人生问题,理解催生这些问题的社会环境。如何从人生之中发现意义?我们又如何才能加入到这种意义之中?在特定的时代和社会中,我们如何才能活得有尊严?活出个人样来?

艺术究竟是自给自足的形式,或是表达诉求、陈述观点、传递信息的工具?要回答这个问题,倒不必去看作者本人的态度。任何重要的艺术作品都多多少少同时具有这两种功能。即便作品对现实的再现带有至为强烈的政治或道德偏见,一样可被视为纯粹的艺术,有着纯粹的形式结构。当然,前提是作品本身在审美上确实有所建树。另一方面,作品无论多孤立、怪癖,甚至作者本人根本就没有任何实用目标,一样具有社会批判的潜力。但丁<sup>①</sup>热衷于时政,可这并不妨碍人们从审美角度欣赏他的《神曲》。福楼拜<sup>②</sup>公开追求唯美主义和形式主义,却也同样可以从社会角度对他的《包法利夫人》和《情感教育》做出解释。福楼拜自视为不动情(*impassibilite*)的“为艺术而艺术”之代表。他相信,只要最真实地呈现现实,不加任何粉饰删节、道德说教,就可以做到“为艺术而艺术”。然而,他在自己的大多数作品中虽声称不动情,却一样传达出一整套人生哲学。无论从社会角度,还是从道德角度来看,他的这套人生哲学都是带刺的玫瑰。尤其是《包法利夫人》,可以看出,小说有着明显的目的。整部小说就是对浪漫主义人生观的严厉批判,揭露其虚假的理想(追逐情感泛滥,猖狂悖理,从自我中寻求满足),把浪漫主义人生观的谎言一条条摆在读者眼前。这样一种人生态度不仅扭曲了心灵,更扭曲了现实;人不应该逃避现实,而要直面现实,接受现实。

本真的艺术体验首先要求形式要引人入胜,技巧要近于完美,声色之感官效果要做到立竿见影,弦响鹤落。艺术要呈现出自己的特质,完成种种功能,其总前提就是要有成功的形式安排。一切艺术皆始于此,尽管许多艺术并不止步于此。没有令人满意的形式,又谈何去完成审美之外的任务?艺术效果自有审美门槛,或者

① 但丁(Dante Alighieri, 1265—1321),意大利诗人。——译注

② 福楼拜(Gustave Flaubert, 1821—1880),法国小说家。《包法利夫人》和《情感教育》均为福楼拜的长篇小说。——译注

说形式底线,惟有跨过门槛,越过底线,作品才能跻身于艺术之林。当然,仅仅跨过门槛尚不足以将作品送入艺术王国的核心,推上王国中心的顶峰。一切从社会角度、道德角度以及人的角度来看真实和正确的东西,都只能实现于成功的艺术形式中,这不是价值上的取舍,而是艺术之本性使然。社会和人道价值假如不能融入成功的艺术形式之中,无论其价值再高,从艺术的角度来看也等于零。当然,艺术作品中形式先于内容并不意味着一边倒的唯形式论,而是恰恰相反,意味着艺术家必须掌握形式,从而将内容转化入形式之中。进一步说,内容的价值优先并不会削弱形式的重要性,因为这里所谓的内容只能在特定唯一的形式之中才能得到充分表达。不仅如此,在表达的过程中,形式上的任何一点点变动都会波及内容,令其有所不同。艺术家何以为艺术家?并不是因为他们描绘了什么,力推了什么,褒扬了什么,而在于他描绘、力推、褒扬的具体方式之中。然而,要成为一名艺术家,这就要看他准备为什么而奋起,又准备为什么而施展自己的才华了。

成功的形式乃艺术效果之根本前提,而内容的分量又是评判形式有力与否的标准,这仿佛是一条悖论。不断有人尝试将形式与内容合二为一,以摆脱这一悖论。但将形式与内容合二为一,至多也只能表明二者密不可分,并不能表明二者同源连根。即便是对于马克思主义者而言,将形式和内容合二为一也会产生出不小的问题。马克思主义认为,形式和内容的分离始于劳动分工,然而在艺术中,形式与内容所承担的功能与劳动分工完全扯不上任何瓜葛,因为艺术中形式与内容的分离并非出现于特定的历史时刻,而是自始至终都是审美辩证过程的一个阶段。艺术中形式与内容的综合并不能完全取消二者的对抗,只是将其暂时搁置起来。人们假定,在形式和内容之间存在着不分你我的中间状态,并以此为中点,将思想的形式原则同感性、物质、普遍的人性原则调和到一起。不同的人对这一中点有着不同的叫法,歌德称之为“象征阶段”(the symbolic stage),黑格尔称之为“个别性”(the particular),卢卡奇则称之为“典型”(the typical)。相对于形式与内容合二为一的观念,所有这些都是折中称谓。人们原打算以合二为一的观念跳出形式与内容不可调和的二元对立,从而令艺术创造有机统一、不可分裂的神话获得新生。

内容和形式实有天壤之别(谁还能想到什么比此二者的差别更大),偏偏又谁也离不开谁。艺术无论如何也不可能抹平二者的差别,调和二者本性中的冲突,其本身不妨定义为内容与形式间的张力。从来没有哪件艺术品只有内容,或相反,只有形式。福楼拜想象可以写出一本没有对象、没有内容、只有形式的书,可这只

是不可能实现的幻想。恰如席勒<sup>①</sup>所说：“形式永远无法摆脱内容。”<sup>②</sup>一切艺术品都以其形式给人留下深刻印象；同样，哪怕是再原始朴素的形式，要想取得艺术效果，也离不开内容表达与形式之间的张力。

形式惟有同所要表达的内容取得了联系，才能取得成功。实际上，其成就大小很大程度上取决于所要表达的内容。然而，形式也绝不是主题的附庸，某些形式固然一开始就会因为不合适而被排除在外，但任何一个主题都可由多种形式加以表达，很难说孰优孰劣。严格地说，艺术家说什么就体现于怎么说之中。例如，某位现代艺术家的表达“深奥难明”，那么他深奥难明、断裂破碎、混沌无形的语言形式本身就是他所要表达的主题的一部分。虽然如此，该艺术家依旧要让读者清晰感受到，他有话要说，虽然他所说的话混沌无形，难有明确的所指。莎士比亚要是把哈姆雷特王子的“恋母情节”(Oedipus complex)说得一清二楚，这部剧也就不是那么回事了。《白痴》<sup>③</sup>中，米什金侯爵到底爱上了娜塔斯娅·菲利波伏娜的什么地方，也只能以陀思妥耶夫斯基的文字为标准，作者写多少，我们就信多少，难以妄加揣测。至于卡夫卡<sup>④</sup>笔下的故事到底发生在什么地方？恐怕作者本人也不比读者清楚多少。毫无疑问，在真正的艺术中，内容和形式相互拥抱，融为一体，很多时候读者或观众确实很难说清自己所面对的究竟是内容还是形式。物质成分首先展现于形式手段中，同样，形式也首先显影于物质成分的背景之下。显而易见，艺术的目的就是令内容和形式无需中介，直接相遇，令要表达的思想情感和表达的媒介水乳交融，不分你我。尽管如此，艺术同样也意味着内容和形式要有所不同，更准确地说，使内容原则和形式原则相契合，相适应。至于说内容和形式水乳交融，不分你我，这不过是一种形象的比喻。

内容一旦有变，形式也不可避免会发生变化。关于荣誉、道德、责任的新观念可能彻底改变戏剧的形式，对世界的新认识也可能导致小说由史诗脱胎而出。尽管如此，形式依旧在物质内容之外，既不能归结为内容，也不能由内容中推导而出。形式中或许也包含着某些自发的成分，但相对于自发性，它依旧是一条沟、一道坎，

① 席勒(Johann Christoph Friedrich von Schille, 1759—1805),德国诗人、戏剧家。——译注

② Schiller, “Über die Asthetische Erziehung des Menschen” (briefe 22), *Sammtliche Werke*, 12 vols. (Stuttgart and Berlin, n. d.), pp. 81—86.

③ 《白痴》是俄国作家陀思妥耶夫斯基(Fyodor Dostoyevsky, 1821—1881)的长篇小说。——译注

④ 卡夫卡(Franz Kafka, 1883—1924),奥地利小说家。——译注

甚至可以说是自发性的对立面。形式与内容相生相克，因彼因是，密不可分，最终合二为一。感受和物质固然重要，形式成分亦不可缺少。这实在是一个悖论，而这个悖论所存在的根本结构正是辩证过程。在发展过程中，内容和形式相互激发，相互深化。内容中某些成分被筛除，剩余部分便可清晰呈现出来。与此同时，形式也达到完满。形式与内容的发展并非单一指向的过程，而是不断提问、回答，再提问、再回答。问题益发复杂，答案就益发深远；前提益发精细，成效就益发微妙。这原本是一个双向互动过程，如果将其说成一方融入另一方，不但什么也解释不了，更遮蔽了一个重要的事实：虽然形式和内容可以相互影响，却决难相互转换。

完全有理由去问，如果古希腊悲剧、莎士比亚戏剧、但丁的《神曲》、塞万提斯<sup>①</sup>的《唐吉珂德》失去了其道德内容，它们将萎缩成一副什么模样？同样，也应当想一想，如果它们除了道德意义外一无所有，我们又会如何看待它们？形式与内容确实密不可分，可这个标准答案并不能令人完全满意。艺术中形式大获成功，内容却无足轻重的例子数不胜数；相反，全凭内容的分量而成就艺术价值的例子却鲜有所闻。一首具有艺术价值的诗可能格律工整、对仗严谨，可格律再工，对仗再严，也未必就是有价值的诗，更不要说有高度价值的诗了。莱辛<sup>②</sup>的名句“米诺斯和帕西芬的女儿”（*La fille de Minos et de Pasaphae*）即便仅听其音也颇为令人沉醉，可一旦这句诗被抽出其上下文，即便在舞台上原封不动地朗诵出来，也难现原作的风韵。这种风韵蕴含于作品的具体环境之中，体现于作品中各个要素的相互关联中。语言韵律是其中一个重要因素，却远非全部。

德加曾质问保罗·瓦莱里<sup>③</sup>，为什么你满腹锦绣思想，却没有写出什么真正的好诗？瓦莱里回答道：诗是用字句写成的，而不是用思想堆出来的。瓦莱里的回答或许是对诗歌本质最透彻的说明之一，不过也尚未穷尽此中深意。诗始于词，却绝不止于词。写诗由词始，读诗亦令词在心中自鸣，然而，诗歌亦发自内心情感，非词语可尽言。众所周知，再好的诗一旦翻译成另一种语言，不可避免会丧失一些十分宝贵且时常是不可替代的部分，虽然好的译文亦可创造出新的宝贵成分。然而，所谓“原文”本身不也是一种“翻译”吗？这其中确实大有可商讨之处。换言之，作

① 塞万提斯(Miguel de Cervantes Saavedra, 1547—1616), 西班牙小说家。——译注

② 莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781), 德国戏剧家。——译注

③ 瓦莱里(Paul Valery, 1781—1945), 法国诗人。——译注

者最原始的思想在原诗中已然面目有所不同，而原诗译成他国语言时，其语言形式又进一步遭到更易。安德烈·纪德<sup>①</sup>有句常说的活：人们常常有最美丽的情感，却写出最蹩脚的文学。同瓦莱里一样，纪德对唯形式论的捍卫可谓寸土必争。纪德的话较之瓦莱里似乎更容易接受一些，因为他对所有的情感一视同仁，认为它们都与艺术无关，无论美丑，不辨真伪。按照纪德的话，“词语”作为形式原则，与“思想”相对，代表着绝对的审美特质。

区分艺术手法和内容意义有着悠久的历史，显然可追溯到古希腊时代艺术风格之中。这种区分似乎也引出一些看法，即艺术是自身的目的，尽管当时这种看法还处于萌芽之中，但在此之前，艺术一直被单纯视为达到目的的手段。可以说，在此之前，任何艺术，无论其具体形式如何，都是应用型艺术，是巫术和宗教的魔杖，亦是上感天地鬼神，下牧万千蒸民的手段。直到古希腊时期，艺术方才部分成为无功利的形式，成为自为的艺术，成为美的艺术。人与人之间开始出现意见分歧，与此同时，原本浑然未分的世界认识也分化为文化的各个不同领域——实用现实领域、宗教伦理领域、哲学科学领域、表现装饰和艺术领域，各领域间的缝隙在不断扩大。然而，文化的个别领域，尤其是艺术领域，从未从实践整体中彻底解放出来，人们时不时为重温昔日统一、闭合的宇宙大观而付出努力。

真正的艺术作品从不呈现于纯思之中，也不是被动接受，产生出审美形式的“无功利”愉悦。纵然是没有具体对象和概念内容的纯音乐，其结构也决非“纯粹”形式，它一样可以在感受的主体性中唤起某种倾向，令他以更直接、更开放的态度去面对人生命运；它一样也带来人文和道德挑战，同一切真正的艺术一样，也呈现出一幅存在的画像。这是一张有意义的画像，亦是一张实现了自身目的的画像，这张画像之中，存在被征服于人的掌握之中。然而，没有哪件艺术作品永远紧跟生活，寸步不离。审美形式之外的社会和伦理动机对艺术作品的影响无论有多大，它们也要暂时搁置起来，这样才好让艺术作品释放出其艺术效果。在科学的发生与发展过程中，类似的搁置同样必不可少。科学家同样需要把自己从各种实用功利的目的中解放出来，一心追求他们心目中的终极目标，惟有如此方能找到发现真理的方法。在艺术领域，这样搁置实践，或者说把各种社会功利和目标暂时放到括号中去，会来得更为激进，不过，同科学一样，艺术与实践的关系只是暂时搁置，而决

---

① 纪德(Andre Gide, 1869—1951),法国小说家。——译注

非被连根铲除。或许，它被遗忘了；也或许，它被隐藏了起来。可在现实的反映之中，它永远是重要的一个部分。

某些活动所产生出的形式可以仅凭自身满足感官之需，例如猴子画的画，它们被称为“自我奖赏”，此类活动在真正的艺术创造中不容小觑。然而，如果所有的动机仅仅在于感官满足，艺术家对于自己的作品完全没有兴趣，就像画画的猴子一样，一画完就扭头而去，那他不过是在发泄过剩的精力（在生物学意义上），或者在倾泻心中的妄想（在游戏论意义上）。简而言之，这种行为同“为艺术而艺术”十分接近。整部艺术史中，此类“游戏”形式之缺陷的实例可谓延绵不绝。要驳斥“为艺术而艺术”和“游戏”理论，最适合的例子莫过于画家大卫的创造活动。无论在社会方面，还是在形式方面，大卫都堪称楷模，他的作品中艺术价值和时间价值总是和谐统一。他的作品越是扎根于社会活动之中，越是明白无误地起到宣传作用，其艺术水准就越高。大革命期间，他一切活动的中心就是政治，也正是在这段期间，他完成了《网球场誓言》（*Oath of the Tennis Court*）、《马拉之死》（*Death of Marat*）这样的旷世杰作，达到他艺术生涯的巅峰。即便是后来，为了迎合拿破仑的爱国主义宣传，他要完成种种实用功利性很强的任务，他的作品依旧充满了生机和活力。然而，流放布鲁塞尔之后，他与政治的一切联系都中断了，他成了名副其实的“为艺术而艺术”的艺术家，可他的艺术发展却受到严重阻滞。当然，大卫的例子并不等于说所有的艺术家都要思想激进，积极投身于政治活动，惟有如此方能拿出优秀的作品。可它至少也表明了实用功利和短期目的并不一定会阻滞、破坏重要作品的出现。

人生有许多问题更在艺术之上，例如意义、价值、生存的目标等等。面对诸如此类的问题，人们给出什么样的答案，又是如何给出自己的答案，所有这一切非但同衡量艺术成就高低的形式标准密不可分，更常常一早已蕴含于形式之中。当然，谁要是想从巴赫的赋格曲或者塞尚的风景画中直接寻找形式之外的答案，恐怕是白费力气。对于像格莱兹<sup>①</sup>这样的画家，或者柴可夫斯基<sup>②</sup>这样的作曲家，倒不难将其艺术上的平庸归结为形式上的琐碎。可面对巴赫或塞尚这样的大师，又该如何解释其音乐的普遍意义呢？谁要是斗胆从两位大师的作品中寻找人文意义，最后

① 格莱兹(Jean-Baptiste Greuze, 1725—1805), 法国画家。——译注

② 柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840—1893), 俄国音乐家。——译注

的结果只能是毫无意义的比喻和含混不清的言辞。两位大师的艺术同样回答了种种必须回答的人生问题,不过,答案已完全融入其作品的形式结构之中。结构不单解决技术性问题,回答该如何将既定的素材组织为一体,更能掌握住混浊不清、时常令人误入歧途的经验,以及种种难以名状、杂乱无序的情感。重要的艺术作品中,存在被涤除了混乱、偶然的色彩,原本七零八落、各不相干的残片被拼缀到一起,呈现出结构清晰、意义鲜明的图形。如果不是时时做出调整,以消弭矛盾,映衬和谐,如果不把艺术作品内部的各种矛盾冲突压制下去,而是任其发展,那么隐藏于它们背后的危机迟早会爆发出来。当然,化解矛盾,缓和张力不单意味着艺术家本人已彻底战胜了恼人的混乱,他在形式上取得的辉煌成就不单影响到他本人,更远及作品的读者或观众。此时,作品具有一种清心寡欲、照之以明的力量,其之于读者或观众的效果绝非形式自身所能企及。从一件艺术作品中,我们看到一种力量和意志,以抵抗把生命连根拔起,令其四分五裂的危险;同样,要对一件艺术作品有充分的感知,同样也需要读者、听众或观众的勇气和决心。无论是谁,只要他真正走近一件艺术作品,必然会感到欢欣鼓舞,因为他达到了艺术所提出的要求:正视自己,正视人生,自知以知世情,自明以守恒常,以思想之光照亮自我和环境中的朦胧与灰暗。显而易见,艺术家所确立的“秩序”已不再单纯是审美和形式上的成就,更是道德上的成就。秩序既不可能出现于单纯的形式感官中,亦不可能为形式的纯感官体验所穷尽。作为形式结构,任何一部真正的艺术品都是对“为艺术而艺术”的驳斥。艺术传达出道德诉求和人文信息,但这并不等于特别推荐什么,或公开禁止什么,而是召唤人们采取更为严肃、沉稳、理智的态度,面对世界,面对人生,也面对与人共处所意味的一切。艺术向我们提出挑战,要求我们做出改变,可它既不依靠直接律令,亦不依靠抽象的思想形式,而是使用有声有色,可为感官所捕捉,令感官欣悦的具体形象。里尔克留下《远古阿波罗裸躯残雕》(*Archaic Torso of Apollo*)这首诗,以象征艺术的价值和必要。我们“不认识他那闻所未闻的头颅”,但他的躯干却“辉煌灿烂,有如灯架高悬”。他胸膛的曲线令我们目眩,而“胯腰的轻旋也不会有一丝微笑漾向那传宗接代的中央”。这块巨石已面目全非,但仍如猛兽之眼般闪闪发光,“像超新星那样摧溃一切束缚”。“没有一处不在向你注视”,一切都显现出来,如水晶般晶莹剔透;一切都在向你言说,可言说的只有形式,只有曲线、轻旋、猛兽的双眸,还有垂死时作惊天一响的恒星。这首诗中,诗人要表达的也正是一切真正的艺术所蕴含的:你必须改变人生。这句话在整首诗中无处不在,却

又始终藏于字里行间,直到最后才说出来。诗人确信,我们不能再这样活下去,渴望在我们的存在中实现阿波罗远古残雕所具有的严肃、秩序和魅力。艺术体验之奖赏莫过于此。

任何一部艺术作品中,都可以看到生活的理想和上下求索的形象;纵然画出的是存在中至为阴暗的一面,作品本身依旧是愿望的实现,是传奇,亦是乌托邦。艺术作品向人们展现出一个更有意义,更可为人所理解的世界,一个人生与存在和能力更为适应的世界,惟有借助于艺术,方可一窥这个世界的样貌。即便是“悲剧”,同样可以令人生更美好,因为引领着悲剧的依旧是统一和必然,而在戏剧之外的现实中,我们清楚地看到混乱和偶然。悲剧同样是一种理想,悲剧世界中,秩序原则凌驾于一切其他原则之上,不可更易,不容触犯,与天地齐寿,抱日月长终。悲剧中,每个人物都有自己的宿命,无论多么苦涩,也惟有接受;悲剧中所有人物的情感、决定、行为皆出于必然,而非一时兴起,心血来潮,或干脆变化无常,诡谲难测。悲剧中,英雄的评判标准从来都明澈清晰,不容置疑,无论在他人,或是在英雄自己心中。正是坚定的目标和不变的标准令悲剧的世界整齐划一,令悲剧英雄表里如一。悲剧英雄宁可失去生命,也绝不失去自我,只要他坚信此地应固守,便不会后退半步。悲剧中最能看出“为艺术而艺术”的不可行,以及艺术与道德和人文价值的关联。悲剧之核心为“卡塔西斯”(catharsis),<sup>①</sup>也就是在劝谕观众,必须改变人生。此为一切艺术之本。

不过,有一点尚存在疑问:艺术的实用功能,即寓于其中的人文诉求和社会信息真的能行那么远,以至于令审美特质仅仅成为感官诱因吗?视美为诱因,同样,花朵之所以五彩缤纷,果实之所以红艳欲滴,只不过是要吸引虫媒,无他耳。因此,弗洛伊德<sup>②</sup>将艺术愉悦归结为一种性快感,在艺术的审美效应与实用功能的关系这个问题上,他实在是太简单粗暴了。弗洛伊德把审美愉悦解释为一种“前快感”(Vorlust),为心灵释放内部的张力做好准备。不过,弗洛伊德本人并没有说艺术愉悦一定要有解放心灵的功效,也没有说它仅仅是前快感。弗洛伊德仅仅是在解释,审美愉悦可以完成某些功能,而不必为人所察觉,无论是其创造者,或是其接受者。因此,弗洛伊德的理论固然简单粗糙了一些,却同艺术的社会理论并非势不两立。

<sup>①</sup> 卡塔西斯是亚里士多德解释悲剧效果的一个概念,意指“净化”或“宣泄”。——译注

<sup>②</sup> 弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939),奥地利心理学家、精神分析学派的创始人。——译注



根据艺术的社会理论,艺术家本人既察觉不到自己艺术的实用功能,亦无须做主动追求;艺术不可避免要服务于审美以外的目的,而艺术家一定有着艺术以外的动机,唯一的不同在于,有些人意识到了这种动机,有些人却意识不到。

历史唯物主义完全可容得下审美价值和社会价值的冲突,而艺术家与公众的基础亦远超出特定的阶级和政治党派。拒绝“为艺术而艺术”并不意味着读者或观众就要像狄德罗所说的那样,接受作者的政治立场和观点,同作品中的人物搞阶级团结。作品中的人物与读者的关系或亲近,或疏远,那么究竟是什么令读者对作品中的人物,以及创造这个人物的作者产生了兴趣呢?诚恳坦荡,心底无私;面对时弊时如鲠在喉,不吐不快;以思想之光照亮生存的幽暗曲折。这些令读者有所感于作者所描写的主题、所探究的难题以及他笔下人物的命运。此实为人之共同感受,此即人文之要义所在。作者同受众在意识形态上的差距越大,就越要有卓越的才华,才能打动受众,与自己达成心与心的交流。审美移情、团结一致、公众的理解,这些形成一个异常错综复杂的问题,其结果如何往往涉及多种相互冲突的动机。有时,读者、听众、观众要付出很大的努力方能对艺术作品有正确的认识;同样,人在实践中也需要付出很大的努力,方能获得正确的社会态度,方能对自己的利益和问题有正确的评估。作者的社会政治行为游移于政治宣传和意识形态责任之间,同样,受众的同情中也夹杂着朦胧的阶级亲近感和无数个人倾向和追求。艺术品的生产者和消费者被系于同一根意识形态绳索之上,不过绳索有时清晰可见,有时若隐若现,有时甚至完全融入背景之中,隐而不现。最后一种情况下,只有遇到内部或外部的强力抗拒时,意识形态之绳索才会凸显出来。

任何艺术创造的背后都有特定的意识形态,尽管它可能遭遮蔽,受压抑。然而,如果艺术家有意识地投身于某个社会政治目标,内心没有任何抗拒,那我们看到的就不仅仅是意识形态了,更是一种忘我投入。艺术家可能会为不同的利益集团做宣传,哪怕他自己对所宣传的利益集团十分陌生;他甚至会刻意歪曲真相,扭曲正义,这些都不能叫投入。只有当艺术家与自己在作品中所宣扬的意识形态合二为一时,他才能真正做到忘我投入。作者要做到与作品合二为一,其中涉及许多复杂的因素,有些因素更是看上去互相矛盾,各不相容;读者要做到与戏剧或小说中的人物感同身受,同样也涉及许多复杂的、冲突的因素。读者对作品的解释往往具有层次性,由低向高逐级上升;意识每攀上一个新台阶,作品就会有更多风貌展示在读者眼前。麦克白,可能双手沾满鲜血,又令人生厌;奥赛罗,既自大又无

知；李尔王，老糊涂；哈姆雷特，危险分子；安东尼，淫娃掌中的玩物。可他们都是理想中的形象，代表着不可屈挠的意志和不可抵御的力量。<sup>①</sup> 从他们身上，我们看到了忠诚，尽管他们忠诚的对象可能问题重重，而他们自己亦被重负压弯了腰。如果发自内心的同情与意识形态、阶级团结之类的东西冲突起来，艺术品的生产者和消费者之间的关系就更加错综复杂了。偏执的资产阶级会讨厌司汤达、<sup>②</sup>福楼拜、波德莱尔、<sup>③</sup>普鲁斯特、<sup>④</sup>卡夫卡这样的作家，然而，这些作家虽然各有特色，却又无一例外与资产阶级联系密切，更没有谁在自己的作品中彻底否定资产阶级意识形态。

很难把“为艺术而艺术”问题干净利落地一举解决，原因之一是艺术作品在思想范围、表现手法、社会功用等方面差距实在太太大。文学作品中，作者可以毫不含糊地表达出某些利益、信念、承诺、行动，可换一种媒介，比如说，在美术之中，尤其是在音乐中，上述一切只能间接出场，更常常已支离破碎，面目全非。不过，差别仅仅在于量，而非质。文学中亦有一些无定形的成分，仅仅起到情感和装饰功能；同样，音乐中除了无明确思想内容的形式成分外，亦有一些成分超越形式的局限，具有确定的人文意义。确实，很少有器乐作品能同某个特定主题挂上钩（就算有，也鲜有高超之作）。汉斯立克就怀疑，歌剧在情感上是否真的丝毫没有含混之处。音乐所表达的是某个范围内的情感，而不是某种具体情感，无需听歌词，听众也能感受到作曲家要表达什么。例如，在贝多芬的歌剧《费德里奥》的第一幕，G大调四重奏响起，听众已感受到这部作品的崇高。

不仅如此，对于贝多芬这样的大师而言，并非只有歌剧才能超越形式。斯特拉文斯基<sup>⑤</sup>曾说过，拿破仑从未真正融入贝多芬的第三交响曲《英雄》之中，贝多芬完全可以寻找另一个动机，一样可以拿出同样的曲子。不过，就算别的作曲家也以拿破仑为动机，也决不可能写出《英雄》那样的曲子。无论是绝对王权，或是神圣同盟，都不可能激发作曲家写出如此雄壮的不朽名作，因为它们的自由观存在缺陷，人权观更是经不起推敲。不了解《英雄》所产生的时代背景，就不可能彻底了解这部乐曲，仅从乐曲的结构入手是万万办不到的。拿破仑和法国革命不仅存在于这

① 这几个角色皆为莎士比亚戏剧中的人物。——译注

② 司汤达(Stendhal, 1783—1842)，法国小说家。——译注

③ 波德莱尔(Charles Baudelaire, 1821—1867)，法国诗人。——译注

④ 普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922)，法国小说家。——译注

⑤ 斯特拉文斯基(Igor Stravinsky, 1882—1971)，俄国音乐家。——译注

部乐曲的历史中，更构成了这部作品艺术存在的前提。无论听众知道不知道，那段历史早已同其创造者的思想融为一体。一旦意识到这一点，就不会再怀疑，拿破仑和法国革命将这部乐曲同非音乐的成分联系起来。当然，诱发这部乐曲的因素很多，并非只有拿破仑和法国革命一项，但也不应否认在各种因素中，拿破仑和法国革命起到了决定性的作用。确实，听众在欣赏音乐时，往往只欣赏其形式，这种情况在音乐中要远远超出其他艺术形式。但千万不要为此所蒙蔽，以至于去否认音乐中纯形式以外其他成分的意义。实际上，音乐不单可以情感崇高、成分复杂、精神高贵，更可以或热烈、或狡黠、或诙谐，有时甚至是琐细、简单，亦不乏愚蠢与恶毒之作。若非如此，为什么人们聆听瓦格纳的作品时，会如此纠结？还有谁能比瓦格纳带来更大的感官刺激和更深的情感印记呢？艺术怎么可以既斤斤计较、吹毛求疵，又冷漠超绝，视芸芸众生为一缕轻烟、一抹浮云？若艺术果真走上了这条路，结果只能是浮夸与卑劣的奇异混合。

传统马克思主义往往严格区分“现实主义”和“自然主义”，其实，在艺术风格史中，这两个术语的区别并没有那么大。马克思主义艺术批评把“现实主义”界定为以艺术反映生活和物质，体现出社会和人文意义的艺术流派；“自然主义”则被其界定为伪艺术的典型，只关注表面现象，纠缠于偶然、非本质、转瞬即逝的特点。无论从形式美学的角度出发，还是从艺术史研究的角度出发，如此区分两种艺术风格实在是言过其实，且定义中许多词汇语焉不详，几乎没有实用价值。不过，仅从社会人文的角度来看，倒也不能说这种区分没有一点意义。毕竟，它表明，即便不扎根于现实，去把握整体处境，注入具有人文意义的内容，而仅仅是忠于现实的表象，这样的艺术也不是不可能的。人自身也可以视为风景或景物的一部分；许多荷兰画派的大师，以及塞尚也展示了，如何在风景和景物中加入人的精神气质，令生活更为多彩，存在更为深邃。马克思主义者眼中的现实主义者在物的世界中留下人的足迹，自然主义者则把一切变成静物，把整个人类世界变成一幅风景画。那是一个巨大的舞台，舞台上却空无一人。

# 艺术的历史性与艺术史\*

[意]阿根 著 周宪 译



朱里奥·卡罗·阿根(Giulio Carlo Argan, 1909—1992),意大利艺术史家。1931年毕业于都灵大学,二战后先后在帕勒莫大学和罗马大学任教,曾为古迹和艺术最高委员会成员,1973年创建了意大利历史最悠久的工业设计学院(IASA),1976—1979年被选为罗马市长。著有《艺术中的拯救与堕落》《意大利艺术史》《作为城市史的艺术史》《从霍迦兹到毕加索》《形象与信念》等。

象与信念》等。

这篇文章从艺术史与艺术批评的分界入手,进入艺术史研究的诸多层面。作者认为,艺术史研究源于艺术本身的历史性,亦即艺术的可延续性。不同于一般史或总体史的研究,艺术史属于专门史,不同的专门史合成为文明史。把艺术史当作一个独立的专门史来研究,就必须证明它自身的合法性,这就涉及何谓艺术的问题。作者在文中讨论了几种不同的思路,诸如艺术现象、视觉形式、特殊的审美感知经验或诗意等。作者强调,艺术是一个相对的概念,与人类文明的其他方面交错,无法剥离。文章最后分析了技术和大众媒介的发展对艺术的影响,作者认为,都市空间概念应成为艺术史当下研究的一个核心概念。最后,作者回到艺术史和艺术批评的关系上来,提出历史方法乃是统一艺术批评和艺术史的唯一路径。

---

\* 本文译自米盖尔·杜夫海纳(Mikel Dufrenne)主编:《美学和艺术科学的当代大潮》(*Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*),纽约赫尔姆斯与梅尔出版公司1979年版。——译注

虽然从理论上说,艺术史与艺术批评的差异难以论证,但实际上在视觉艺术领域中,艺术史和艺术批评始终有别。乍一看来,方法的多样性伴随着时间的推移而反映出来:我们可以写过去的艺术史,但批评的只是当代艺术,这也等于是把在历史与编年史之间显而易见的差异运用于艺术研究。但是,这种区别不过是幻觉,因为事实上,如果我们是通过编年方式来理解所有当代艺术现象,而不是根据这些现象的历史意义来选择,那么,我们所做的选择显然是建构艺术史方法论过程的一个阶段。确切地说,它是由以下做法构成的,即先选择一组现象,然后再通过确定和描述使之统一起来的关系,来证实我们的选择是合理的。属于过去的和属于现在的单纯区别,不可能引向不同编年水平之间的差异,因为任何一件完成了的艺术作品即便是刚刚完成,也属于过去。这样一来,我们可以争辩说,艺术史是已完成的艺术之批评而艺术批评则是正在进行中的艺术批评吗?我们无法判断尚未完成而正在创造过程中的东西,因为判断是由证实艺术家已完成了他要做的事所构成的,因为不可对能否完成尚不得而知的事物做出存在或不存在的判断,因为创作既有可能以艺术品的存在而告终,也可能相反。由于一切事物都是自身存在的,所以我们不能把存在的特点赋予尚在形成过程中的事物。对这种异议的回答是:任何艺术研究都无法始于或止于存在或不存在的判断。然而有一种批评并不做出判断,即是说,它并不把艺术作品视为已完成之物或属于过去之物,这只能是参与形成过程和艺术实现过程的批评。也许可以说,这种批评概念是典型的浪漫式批评(波德莱尔)。这种特征的批评必然起到某种辅助作用,也即它并不打算在一般文明史参照系中来写艺术史,它选择同艺术创造相同的目标,那就是生产艺术。当然,在这种情况下,批评家并不去做艺术史家的工作,他的活动是艺术创造实际过程的一部分。这种非此即彼的选择很简单:要么批评在艺术作品的创作中所起的作用是多余的、武断的,因而最终是消极的;要么艺术批评可弥补传统方法的不足,即是说,弥补艺术技巧之不足。历史经验证实了后一种假设。现代技术与手段的发展使传统艺术技巧的低水平、落后和危机昭然若揭,自那以后,批评介入创造过程实属必要。然而,如果批评是无判断的介入,而历史又是无介入的判断,那么两者便毫无共同之处。因此,一旦我们排除了批评能够判断的可能性,因为批评关注的是处在形成过程之中的事物而非业已存在之物,那么,我们就不得不确定艺术史的如下问题,即它是否正确地进行判断,它如何做出判断,它为何目的而判断等。

史学家的目的自然在于建构历史,显然,只有当“专门”史处于一般人类文明史

的框架中才是有效的。然而，诚如马克·布洛赫<sup>①</sup>所表明的那样，一般史只能是源于各专门史构成要素结合而成的完整体（如政治史、经济史、宗教史、艺术史等），因此，史学家的首要任务是分门别类地描述同时发生并彼此混淆的种种现象。尽管必须承认，某一些现象类型在不同时期和文化中具有主导的或核心的作用，但是我们不能把任何一类现象视为绝对重要的因素，比如，把政治史说成是“真正的历史”，而把经济史、宗教史和艺术史等说成是完全次要的、边缘的、补充的或说明性的。这样一来我们就会认识到，艺术史家的工作决不是说明艺术如何为解释政治或社会现象提供有用的材料，而是只写出艺术自己的历史。只有写出这种被当作文化史的一个独立分支的历史之后，才有可能研究这一分支与其他诸分支的关系，进而描画出文明史的一般图景。不过，回到马克·布洛赫在其《为历史学辩护》（1949）中所表述的思想上来，如果说史学家的著作是由一系列被发现某种关联的现象构成的，如果说所探究的那一系列现象只是由“仍在延续”的若干现象构成的，那么，艺术史就没有存在的理由，除非艺术也是这类现象之一。假如知道人很快——也许是今天——将不复存在，那谁还会去写人的历史呢？当我们说只有延续现象的历史才可以写时，接着必须立刻补充说，这也是为了使这些现象延续下去。但是，假如说艺术史必然把艺术的存在作为终极目标，那就很难看出在什么方面艺术史本质性地有别于批评的方法，后者介入了艺术的创造过程并作为一种辅助手段。因此，我们必须着重指出，史学家把某种秩序引进混乱现象时，他还是假定了这些现象中确实存在着某种秩序。如果史学家在不存在秩序的领域杜撰了一种秩序，这种历史不过是一个天大的玩笑而已。即使我们忽略了口头或书面史对发展中的事件的巨大影响（因为它不过是人类决断和行动的记录），也可以断言，如果不存在发现人类活动某种一致性或某种结构的可能性的话，历史将是毫无意义的。这种一致性或结构正是称之为历史的东西。由此可以推论，艺术史只能在其本身是历史的意义上来写，当我们力图——似乎批评也这么想——界定艺术的特殊性时，实际上是在界定艺术的历史性。换言之，对艺术现象的任何研究都倾向于界定其相对特征，而不是绝对特征。

所以，承认探讨和解释艺术现象的唯一方式就是史学家的方式，那就意味着我们的研究必须根据诸多历史方法中的一种来行事。那么，哪种方法最有效呢？

---

<sup>①</sup> 布洛赫(Marc Bloch, 1885—1944)，法国史学家、年鉴学派的创始人。——译注

艺术史家最关心的东西自然是艺术与非艺术的区别。很明显,不存在着某种相关性的诸种现象组合起来,就不可能形成一些范畴。这样来看,似乎存在着两种可能性:要么从所有艺术现象固有的不变特质中抽取岀某种关系,亦即一种结构上的类似;要么从一种过程,亦即某些联系的动态发展中抽取岀一种关系。结构主义和历史主义<sup>①</sup>的对立最终又在艺术研究和其他领域出现了。然而正像在某些场合中呈现出来的那样,这种对立既不是根本性的,也不是无法调和的。结果并不必然是静止的,也没有理由不把历史视为发展的结构。我们知道,当代哲学的某些思潮正在向艺术哲学或美学的合法性提出质疑。即是说,这些思潮否认能给艺术这个概念以理论上建议界定的可能性,尽管人们把这一概念用作确定艺术价值的一个参照点。因此,艺术的概念为艺术的完整现象所取代。理解这些现象的唯一标准是证实某一事实是否和如何整合到这一现象趋势中,或该事实是否和如何能有助于成为一个系统。当然,这个能使视觉艺术用范畴来建构的唯一标准就是知觉范畴:艺术所以存在是因为它被感知。由于我们会知觉到许多不属于艺术的事物,所以,指向艺术的知觉力图向我们传达某种非一般知觉所能给予的东西。这种意向性可能在如下方面看到,亦即给予我们知觉的事物是被建构起来的,即是说,它们以某些艺术技巧而建构起来。这些技巧因时因地而变化多端,因而不可能为艺术创造设计出一种一成不变的图式。我们要确定的是把这些技巧转变为一个基本结构的方式,以便能把它们同其他技术结构区分开来,比如农业、航海或军事科学等。技巧因素并不是决定性的,因为同样的基本技巧可依据不同条件产生一件艺术品或别的产品。比如,倘若我们假定绘画的基本技法是由在表面铺排色彩而构成的,那么显而易见,这种技术上的定义抹杀了房屋油漆匠与艺术大师之间的任何区别。此外,还应注意,在上述两种情况下,不仅技术而且目的也相同,因为都是一个经由引入“审美”价值来修正的对特定外表的知觉这类问题。从本质上讲,差异只是量的方面。就绘画史而言,大师之作的重要性是不可或缺的,而油漆匠涂刷的墙壁则无足轻重。使用“传播学”的语言来说,油漆匠的“信息”不能激发兴趣,而大师的“信息”则令人感兴趣。一旦这种关系确立起来,接下来就需要确定大师之作是否被看作一个始于墙壁涂抹过程的终结点,或相反,油漆匠之作是否仅仅是大师绘画的翻版甚至庸俗化。换句话说,此处要解决的问题与语言学结构主义专家们所面

<sup>①</sup> 历史主义(Historism),又译作历史决定论。——译注

对的问题一样。即是说,在一个符号系统中,审美所传达的是选择性的(在这个过程结束时),还是直觉的(在开始)?更进一步,艺术是被视为文化精英的体现还是一般公众的体现?这个问题在今天的文化情境中显得尤为重要,也就是说在通过大众传播媒介来传递的大众文化中显得异常重要,然而,里格尔实际上在上个世纪末就已提出了这个问题,那时,他区分了装饰艺术(社会的产物)和描绘的艺术(个人的作品)。

现在,让我们来考察一下艺术史家对重要现象的选择问题。如前所述,他并不想确定他所研究的每件作品(存在的或不存在的)中什么是绝对的,而只想确定那些相对的事物。对他来说,最重要的作品就是作为结果或决定因素而包含在一系列关系之中的作品。不用说,对关系的理解决定了价值判断,最典型的例子是“黑人”雕塑,长期以来它完全受制于一种种族的兴趣,只是野兽派<sup>①</sup>出现后,其审美价值才被作为评价野兽派绘画的参照点,后来又被视为与野兽派绘画有关的一个因素。

能说艺术史家的选择就是对差异性特征的选择吗?我宁愿把这种选择称之为对重要之物的选择。在艺术史家不予探讨的无价值作品中,诚如人人皆知的那样,最差的一类就是模仿伪造之作。无法否认这类作品在技术上仍属于艺术领域,或客观地说,它们是属于艺术事实。这确实如此,以至于在历史建构中,一部模仿之作常常取代散失的原作。对此我们只能说这类作品很少有审美价值,因为它们依赖于与其他作品的关系,所以将它们归类于消费现象范畴,而不是艺术生产范畴。不过,艺术史家都不会忽略这类作品,因为他深知,在艺术生产繁荣的时段和地区,就会出现艺术的高峰。艺术史家用作历史建构支柱的作品总是一些最具有“代表性”的作品,这些作品首先提供了某些价值,或清楚地显示出价值,然后它们就使提及其他作品成为多余的了,而在其他作品中,这样的价值又是以一种更混杂和凌乱的方式显现出来,甚至是一味地被动重复。艺术史家面对的这幅图景总是一时一地的艺术文化的一般图景,这与政治史家的情况一样,后者在论述在伟大男女人物的行为中展示出某个阶段、社会阶层甚至整个民族的情绪与动机。

如果我们承认历史研究涉及诸多关系,那么可以肯定,这一研究可以在不同水

---

<sup>①</sup> 野兽派(Fauves),法国20世纪早期的一个艺术派别,强调图绘和色彩,反对模仿和写实,马蒂斯是野兽派的代表人物。——译注



平或不同范围的基础上展开。用各种事实和事件(无论它们是什么)来同化艺术作品,这显然是最表面化和最局限的研究。这类研究总存在着从中发现外在信息和文献的可能性、创作的时间和地点、各种环境和细枝末节等等。但是,一旦我们抛弃这种表面化的客观信息,我们便触及到艺术作品的起源以及使之诞生的过程。换句话说,它的结构化。这种被称之为“历史的”方法实际上不过是历史唯心主义观念的产物,其目的最终在于确定作品的作者和时间,也就是将作品置于某位艺术家或流派的活动这一非常有限的参照系中。这种方法的典型特征是通过直接或间接的对比来探讨各种亲缘关系,但是,除了以一种个人表述方式来纯化这些亲缘关系外,该方法不足以解释作品的深刻意义。由此可以推断,对那些以这样的观点来描述作品起源的人来说,总是存在着两个层次:一是充溢于艺术家周围的文化,二是艺术家个人的贡献,亦即他的艺术。如果巧妙而富有洞察力的使用这一方法(如朗吉<sup>①</sup>),确有可能最大限度地降低无法估量之物的空白,进而通过已确立的和所产生的作用关系,来解释作品超越文化资料的那些事实。这样来看,也许可以得出如下结论:在某件艺术作品确定无疑地可以在一种文化关联中出现时,其辩证的活力乃是一种非常特殊的类型,完全不同于其他文化领域中的作品。

视觉艺术研究中最富有活力的种种趋势,无疑是此种基于著名的纯视觉性(pure visuality)理论的研究,它把分析的焦点全部集中在形式方面。典型的例子是沃尔夫林的研究。这一研究的角度极其重要,这是因为把知觉所接受的一切事物都当作研究主题,而且是唯一的主题,这就消除了“纯艺术”和“实用艺术”,以及“精英”艺术和通俗艺术之间的传统等级区别。这种方法论的实践在非德勒<sup>②</sup>那里找到了出发点和理论上的证明,它的确导致了对那时视为边缘的广泛的艺术现象的探索,诸如装饰、日常建筑以及城市和乡村的手工艺品等。诚然,这种方法也有局限,那就是它把艺术的概念直接等同于作为现实世界肯定性再现的形式概念。确实,在这方面我们和沃尔夫林一样,达到了对各种符号系统精确的界定,然而,这些系统中的每一个实际上都同特定时期对时间、空间的基本直觉相对应。艺术家的作用也就是把业已存在的文化“视觉化”,或者在最理想的情况下,艺术家齐心协力在某些限制中创造文化,在这些限制中,一个时代的文化便建立在知觉这一感官经验

① 朗吉(Pietro Longhi, 1702—1785),意大利画家。——译注

② 非德勒(Konrad Fiedler, 1841—1895),德国艺术理论家和艺术史家。——译注

基础之上。这一研究的积极贡献不仅在于提供了对作为文化现象的艺术现象的总体证明,而且还揭示了隐含在符号特性之中的“认识论”内容。简而言之,它始终是一种对语义分析的综合探索。

在沃尔夫林的方法论中,艺术的再现和理性认识的领域一直是互为依存的,尽管交流的符号系统有所不同,后来,帕诺夫斯基则扩大了艺术的范围,他一方面从卡西尔<sup>①</sup>的“符号形式哲学”中汲取灵感,另一方面又为了自己的研究目的,采用了荣格<sup>②</sup>对形象传播和变形的分析方法。帕诺夫斯基的图像学研究进一步在时间方面拓展了诸关系的考察,而且这种考察的空间范围也更大了,但重要的是,他提出艺术起源研究的某种无限的无意识动机层面。由于帕诺夫斯基方法的出现,就完全有可能揭示文艺复兴作品和中世纪作品的继承关系,尽管文艺复兴艺术家们肯定并不熟悉中世纪艺术,但由于潜在传统的中介作用,他们的创作方法受到了中世纪艺术的影响。同理,也可以通过一些下意识的动机,来揭示彼此远离而无直接关系的图像学之间的深邃亲缘关系。显然,帕诺夫斯基的假说可以成为一个进一步发展的论题,当他已决定把文艺复兴所带来的空间“理性”观念视为“符号形式”,进而视为一种特殊的图像学时,就已经预见到这一点。艺术的传统和形象的演变也掩盖了各种文化因素——建筑类型、比例和“再现的图式”(参见贡布里希的近作),以及属于一般文化和特定艺术文化的种种语义形式,这些语义形式同通常体现为“艺术创造”主要动机的创新相关,而这种创新被看作是超越一般性继承的“信息变革”之例证。艺术与文化之关系的论题——或确切地说,作为文化结构特殊方面的艺术这个主题——已为一些唯心主义学派的支持者们所接受,诸如福西永和文杜里。<sup>③</sup>当福西永着力探究与文化和社会未来有关的未来艺术形式时,文杜里则并未超越唯心主义者的前提,抨击艺术家特殊文化问题,亦即组合并调整以适应艺术创造所要求的文化。文杜里所发展的“趣味”概念(这个词来源于18世纪英国文学批评),已经很接近指向艺术创造的文化意义上的“诗意”概念,以下将讨论这一概念。

“诗意”概念是用于解释艺术现象的又一个基本范畴。艺术史家们都承认他们关心的是诗意价值,其研究倾向于忽略诗与艺术任何质的区别。如果我们把“诗

① 卡西尔(Ernst Cassirer, 1874—1945),德国哲学家。——译注

② 荣格(Carl Gustav Jung, 1875—1961),瑞士心理学家。——译注

③ 文杜里(Lionello Venturi, 1885—1961),意大利艺术史家和批评家。——译注

意”的文化理解成其目标是审美创造的文化,如果在可以轻而易举地同化于大众传播系统的当代文化参照系中,这种文化要求最低限度的模仿和最大限度的革新的话,那么,也许可以推论说,就“诗意”文化必然以体制化或“因袭的”语义交流系统批评为前提条件而言,“诗意”文化具有一种明显的批判结构和历史结构。即使我们把艺术史家的作用限制在促进视觉交流系统的老化与更新问题上,限制在他们某种程度的有限记录上,那也必须承认,艺术史家对诗意文化或艺术文化的发展和建立有所贡献。此外,人们承认艺术家的特殊途径以及他们那特殊文化的运动状态来源于他们的具体目标——亦即创造出一种历史现象,一种内在的批判维度和历史性,从那时以来,“诗意”这个概念已被明确界定并广为接受了。因此,力图在艺术史与参与性批评之间划出界限是荒谬的,因为假如我们能写出某一“延续”现象的历史的话,那么显然艺术史家必须从艺术现象是延续的这一原则出发,并假定这一现象仍将延续下去。如果从理论上讲,每种艺术事实和当代文化框架内属于艺术范畴的其他事实之间存在着某种联系的话,那么,要在艺术史家对古代或中世纪的兴趣,与批评家对当代艺术或正在发展中的艺术的关注之间划出一条界限,显然是不可能的。所谓“正在发展过程中的艺术”,并不是指现在正被创作或制作的艺术品,而是指处于演变过程之中的艺术文化情境,批评家以各种直接或间接方式所影响的情境。然而,从文明的源头到我们今天的时代,一切艺术现象都可以视为处于演变过程之中的独特情境,甚至现在,也可以看成处于危机状态的特殊情境。因而可以断言,倘若审美因素将在未来的文化系统中消失的话,我们称之为人类文化遗产的一切事物都将失去其价值,迟早将返回到人所面临的虚无,这恰恰就是这种现象是否会延续下去的问题,而这个问题是那些对视觉艺术感兴趣的人思考的源泉。由于这一不确定性,并由于我们时代的科技文化使历史学陷入了危机之中,所以许多人认为不能再把历史方法当作视觉艺术研究的“科学”方法。

这是一个非常复杂的问题,超出了本文的论题。但有一点不能忽略,因为它直接关系到艺术现象研究的可能性。我们已经说过,艺术只能是某种目的的行为方式之总和,我们也说到,这个目的就是确定审美价值。即使不具体论述审美价值这个概念意味什么,我们也会想到审美判断总是被当作内在于经由知觉而产生的我们对世界的经验,但知觉却无法同造成知觉的某些条件相分离,特别是不能与人们的丰富生活和他们的活动相分离。正是基于这一原因,艺术作为审美经验的建构

活动,总是同人类活动及其技术密切相关。

人们不难发现,自工业时代改变了人类活动及其生产的结构以来,传统的艺术技巧已经进入了一种危机状态。由于手工技术这样的技巧被视为一种属于过去的价值,所以今天已不再可能谈论建筑、绘画与雕塑,也不再可能把艺术作品看成是艺术对象。大多取法工业技术和大众传播技术的新材料和手段的实验,仍处于非常不发达的阶段(是一些尝试而不是实验),所以无法给出未来可能性的明确看法。我们只能说传统技巧不但已显然枯竭,而且这些技术逻辑上发展的可能性现在似乎也被排除了。一种激进的技术变化不可避免地出现在艺术活动和其他活动领域,对艺术活动研究的技术探讨必然集中在当代文化运转那不可否认的技术轴心上。

因此,问题与其说是艺术在一个技术和消费社会生存的可能性,毋宁说是有多种信息与传播系统的大众文化格局中审美经验存在的可能性。可以肯定地说,在一个“富裕社会”中,形象信息将变得越发重要。在都市化现象中,社会构想时间、空间的方法必然会采取某种形式,某种外在形式。都市化现象本身不再从过去那种价值体制化和神圣化角度来评判,而应从价值更新的角度,亦即真正的信息系统角度来评判。假如审美经验在确立对现实的意识方面继续发挥作用的话,那么就不可避免地得到大众传播媒介的支持。因此,我们也必须确定的是:大众传播媒介只是传播已存在的文化之手段,还是以某种新的方式来建设文化的工具?是复制的手段,还是文化生产的手段?完全可以肯定,如果大众媒介用于历史文化,将会引起价值的逐渐变质,更糟糕的是,导致价值的最终解体。显然,“信息”结构永远不可能还原为“支撑”(媒介)的结构。因此,后者必将被认为是文化生产的工具,而非文化复制的工具。如果“支撑”(媒介)具有建构而非破坏的功能,不必贬低一种非常重要的文化材料(史实),而必须给予不太重要的材料(新的事实)以价值。一旦承认大众媒介具有建构和评价的功能,仍将要决定的问题是:(1)由这一功能生产的价值是否仍然是审美的;(2)使得新事实的结构化和评价成为可能的运作与过去艺术的运作是否有相似的意图和目的。目前尚无法回答这些问题。不管怎样,是不可能存在两种不同水平的交往系统——一种是为大众的,另一种是为精英的,它们共存于大众文化的框架内,或共存于能够保持(像过去那样)人际交往的审美文化框架内。只有一种情况存在:或是由于其结构,一切交往在本质上是审美的;或是审美成分不可挽回地被清除出未来的文化体系。

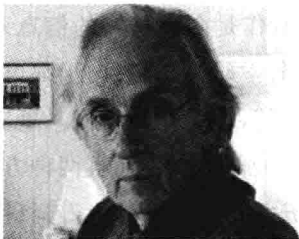
麦克卢汉<sup>①</sup>指出,信息与媒介不可分离。媒介通过信息不停地传播自身的价值、结构功能和社会文化变迁的力量。正在形成过程中的社会,不再是建立在价值控制的基础之上的社会,也就是说,不再是建立在价值的稳定性基础上的社会,而是价值流通、价值不断快速更新的社会。通过赋予审美价值,过去的艺术把对象的重要性看作是一种控制的符号,但现代美学研究只能给予信息一种审美价值。必然的结果是,从技术的角度研究审美表征,因为技术处于活跃的文化系统的中心。显而易见,研究的主题不再是生产物品的技术,而是信息流通的技术。所以,我们明白了那些把新事实比作具有历史价值和审美意义之事实的尝试,现在都被置于信息和语言结构主义理论的框架之内。从纯粹现象的观点出发,现代艺术史成功地把空间的抽象观念——对于一切视觉艺术都是基础的观念——用都市空间的形式给予了具体的表达。因为都市空间—城市被看作是名副其实的信息系统,所有审美经验(无论是过去的还是现在的)的纯粹现象学研究,都趋向于都市空间的现象学研究,因为都市空间被认为是社会生活的空间,即交往的空间。事实上,恰恰是在城镇规划及其历史的研究中,出现了社会学和都市主义,而且两种方法合二为一。作为一个持续发展的现象,都市现象除了历史方法外不可能得到科学的解释,因为历史方法是唯一能够统一批评和艺术史之间被武断地分离开来的功能的学科。

---

① 麦克卢汉(Marshall McLuhan, 1911—1980),加拿大传播学者。——译注

# 作为一种集体活动的艺术\*

[美]贝克尔 著 周计武\*\* 译



霍华德·贝克尔(Howard Saul Becker, 1928—),美国著名社会学家,就读于芝加哥大学并获博士学位,1965—1991年供职于美国西北大学,1991—1999年供职于华盛顿大学直至退休。贝克尔被誉为第二代芝加哥学派的代表人物之一,他酷爱音乐和艺术,自称是一个半专业的音乐家。主要著述有《外来者》《艺术界》《谈论社会》等。

本文从社会学角度探讨了艺术的两个重要概念:合作与惯例。合作是指艺术行为的集体性以及由此形成的社会网络,包括从艺术生产到传播再到接受等诸多复杂环节。合作及其合作链既给艺术家以限制,又为他实现艺术创作和传播提供了便利,它构成了艺术界的社会分工和关系网络。正是在这样的合作链中,惯例作为艺术界的做事规范而呈现出来。贝克尔所界定的惯例概念比美学上的界定更为广泛,既包括各种艺术技巧规范和美学原理,又包括社会学意义上的人际关系网络。惯例的功能也异常多样,它决定了使用的材料、表现手法和技巧,甚至调节了艺术家与其受众的关系。惯例的核心是用以判断艺术的标准所体现出来的美学原理,艺术史的发展形成了惯例与反惯例的斗争,反惯例经过一定时期的流传逐渐演变为惯例。新锐艺术家创造出新惯例时,艺术界就以新惯例来规范艺术价值,而旧惯例及其恪守者也就失去了

\* 本文原载《美国社会学评论》(*American Sociological Review* 39, 1974)。——译注

\*\* 周计武,南京大学艺术研究院副教授。

存在的理由。艺术的社会性不是一个抽象的概念,它是通过集体行为的合作以及创造或颠覆惯例的艺术活动体现出来的。

社会学有一个人所共知的传统,那就是认定艺术具有社会性,它是一个更为普遍的命题的具体实例,这一命题主张,知识和文化产品都具有社会性,或者说都拥有一个社会基础。已有多种语言被用于描述艺术作品与其社会背景之间的关系。其研究的范围非常广阔,从那些试图将各种艺术风格与其存在之社会的文化重心相关联的研究,到考察产出特定艺术作品的周遭环境,不一而足。社会科学和人文学者贡献出了自己的著述文献。(一个具有代表性的研究是阿尔布里希[Albrecht]、巴内特[Barnett]和格里夫[Griff]所做的。)<sup>①</sup>

许多社会学著作在说明组织或系统时,大都不提及那些以其集体行动来构建组织或系统的人们。以艺术即一种社会产品为主题的许多著述也是如此,只是论证相关性或一致性,但并未提及产生这种相关性或一致性的集体活动,或者在说明社会结构时,却不涉及共同创造那些结构的人们的行动。诚然,我对有关艺术的文献,可资利用的社会学著述(尤其是布鲁默<sup>②</sup>和斯特劳斯<sup>③</sup>等的著述)不那么系统的阅读,以及我的个人经验和参与一些艺术界的经历,把我引向了这样一种思考:艺术乃是某种集体活动形式。

## 一、合作及合作链

就艺术品而言,必须不断地思考种种活动,正是经由这些活动,艺术品才得以完成,并呈现为它最终被看到的样子。例如,由于一个交响乐团要开一场音乐会,所以各种乐器必须已被发明、制作出来并且保存完好,记谱法也必须已被发明出来并使用它来作曲,演奏者必须学会用乐器演奏乐谱上的音符,必须提供用于排练的时间和场地,音乐会的广告必须已经张贴,宣传已经安排好,门票已经销售,同时,

① 阿尔布里希、巴内特和格里夫均为美国社会学家,三人共同编辑了《艺术与文学的社会学读本》(1970)。——译注

② 布鲁默(Herbert Blumer,1900—1987),美国社会学家。——译注

③ 斯特劳斯(Anselm L. Strauss,1916—1996),美国社会学家。——译注

必须招募到有能力欣赏并且从某种意义上说能够理解并对表演做出回应的观众群。我们可以为任何形式的表演艺术编制这样一个类似的清单。只要有一些小的变动(将乐器替换为材料并且将演出替换为展览),这个清单就可适用于视觉艺术,另外,(将材料替换为语言和印刷并且将展览替换为出版)这个清单同样可以适用于文学艺术。总的来说,具有代表性的必要活动包括为艺术品出点子,准备必要的物质工艺,创建一种惯例性的语言表达,训练艺术工作人员和观众使用这种惯例性的语言来创作和感知,同时,为特定的艺术作品和表演对这些配件进行必要的混合。

让我们设想这样一个极端的例子,一个人做了所有这些事:制造一切,发明一切,演示、创造、体验其结果,所有这些都没有任何其他人的协助与合作下完成。事实上,我们能大胆想象这样一件事,所有我们所了解的艺术都包含着精心构建的合作网络。将必要的劳动进行分配就此发生了。通常,有许多人参与到表演或艺术品最终形成所必需的工作中。因此关于任何艺术的社会学分析都要去寻找这样的劳动分工。那么,各种任务是如何被分配给从事这些工作的人呢?

没有一种艺术技艺能够使得某一分工比另一分工更为“自然”。让我们细想音乐作曲与演奏之间的关系。在传统的交响乐和室内乐中,这两种活动是分开进行的,尽管许多作曲家能够演奏,而许多演奏者也能够作曲,但我们认为这两者之间没有必然的联系,我们把他们看作是两个独立的角色,而这两个角色可能偶然地出现在同一个人身上。在爵士乐中,作曲并不重要,标准曲调仅用于提供一个框架,在这个框架里表演者即兴演奏,这才是听众们认为重要的部分。在当代的摇滚音乐中,表演者理想化地作曲,那些演奏其他人音乐的摇滚乐队会得到“复制乐队”这样贬义的称号。同样地,一些艺术摄影师常常制作自己的图片,其他艺术家则很少这样做。西方传统诗人并不认为他们的书写必须视作其作品的一部分,让打字员将材料转化成可以阅读的形式即可,但是东方的书法家将实际的书写当作是诗歌的一个组成部分。决不是一种艺术的特性决定了一种固有的劳动分工,劳动分工常常是由对具体情境的一致定义来决定的。当然,一旦这种劳动分工形成,艺术界的参与者们就将它视作自然的,抵制所有要改变它的尝试,他们将这些尝试看作是反常的、不明智的或者不道德的。

艺术界的参与者们将艺术形式生产过程中所必需的一些活动看作是“艺术的”,并要求一个艺术家具有特殊的才能和艺术敏感性。剩下的活动对于他们来说



是一种手艺,商业才能或者其他一些能力,相较而言,这些能力不那么稀有,不那么具有艺术的特性,对于艺术品的成功不是那么至关重要,也不那么值得尊重。他们将从事那些特殊活动的人定义为艺术家,而其他人则是(借用一个军事术语)辅助人员。关于他们如何分配艺术家这个尊称以及他们用于选择谁有资格获得这称号而谁没有的机制,不同的艺术界不尽相同。一种极端的情况,一个行会或者学院可能会要求成员经历长期的学徒制,并阻止那些它并不许可的人从业。其他情况下,选择权会留给消费艺术品的大众,无论是谁,只要被大众接受事实上就成为了一个艺术家。一种活动是否属于艺术的地位是可以朝任一方向转变的。1974年凯莉写道,当新技术的可能性产生并且艺术家们能将它用于艺术表达时,那么录音师已在某种意义上就被看成是艺术家。当他制造出的效果变得平庸,变成任何能干的工人都能根据需求制造出来的时候,他就不再是艺术家了。

一个人做多少艺术所必需的活动才被赋予艺术家这一头衔?作曲家贡献的材料在最后的作品中保留的数量已经很不同。从文艺复兴到19世纪,大师级表演者美化并即兴更改了作曲家提供的乐谱,因此,对于当代作曲家来说,仅为演奏者提供最简略的指导并不是史无前例的(人们认为作曲家通过提供十分详细的指示来限制演奏者解读的自由,这种对抗趋势到目前为止一直是更占优势的)。在当代音乐界,约翰·凯奇<sup>①</sup>和施托克豪森<sup>②</sup>被认为是作曲家,尽管他们的很多乐谱都留下许多材料给演奏者按照自己的意愿去演奏。艺术家不必亲自处理用于创作艺术品的材料也能保住艺术家的头衔,正如建筑师很少亲自建造自己设计的作品。然而,相同的行为引发了一些问题,当雕刻家在创作一件作品时将一套规格要求送到一个机械加工场;同样,许多人拒绝授予一些概念艺术品的创作者以艺术家的称号,这些艺术品所包含的特性从不实际出现在人工制品上。当马塞尔·杜尚在一个为商业目的而生产的普通雪铲上署名或者在一幅他添加过八字胡的蒙娜丽莎的复制品上签字的时候,这就将达·芬奇与雪铲的设计者和生产者一起归为辅助人员,他坚持认为自己创造了一件有效的艺术品,他的行为惹恼了很多人。尽管这个点子看似如此恼人,但是像这样的东西对于制作拼贴画是标准的,整个作品是由其他人的制品构成的。这些事例的关键在于,在任何艺术界中,什么被认为是最典型的艺术

① 凯奇(John Cage, 1912—1992),美国作曲家和音乐理论家。——译注

② 施托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 1928—2007),德国作曲家。——译注

行为,这种使得某人成为一个艺术家的行为是形成一致定义的关键所在。

所谓的艺术家不亲自做的事情,都必须要有其他人去做。因此,艺术家在一个协作者形成的大型网络的中心工作,所有这些人的工作对于最后的艺术成品来说都是必要的。无论艺术家在何处依赖别人,一个合作关系链事实上存在着。与他合作的这些人可以和他分享每一个关于他们的工作如何进行的特定的点子。大家的共识可能是,当其中的每个人都能从事任何一项必要的活动,那么尽管存在劳动分工,但是并没有形成具有专业功能的团队。例如,一个教养良好的19世纪的美国人懂得足够多的音乐知识来参与表演斯蒂芬·福斯特<sup>①</sup>的客厅歌曲,正如像福斯特那样的文艺复兴时期的人们能够参与表演情歌小曲一样。在这样的情况下,合作就以便捷的形式出现。

然而,当专门的职业团队接手了艺术品生产所必要的活动时,他们的成员便趋向于形成专门审美的、经济的和职业的趣味,这些与艺术家的趣味有着本质的区别。例如,众所周知,比起一个特定作品的成功,管弦乐队的音乐家们更加重视他们自己在表演中听起来如何,很好的理由就是他们自己的成功部分依赖于用他们的才华来取悦那些雇佣他们的人,他们可能会损害一个新的音乐作品,因为它的难度会让他们的演奏听起来很糟糕,他们的职业趣味与作曲家的冲突。

辅助人员与艺术家之间还存在审美上的冲突。我的一个雕刻家朋友被邀请获得一队熟练的石板印刷匠的服务。他并不十分了解石板印刷的技艺,因此他很高兴能由熟练的工匠来进行实际的印刷,这样的劳动分工是习惯性的做法,而且也能生产出一件高度专业化的印刷制品。他画的设计图中包括了一些大面积的单一色块,他认为这样可以简化工匠们的工作。但是,恰恰相反,他把事情变得更加困难了。当工匠在石头上涂油墨时,一个大块的区域会需要至少一个沾满油墨的滚筒,这样可能会留下滚筒的痕迹。这些自诩为当今世界最为优秀的工匠们对我的朋友解释,虽然他们能够印刷出他的作品,但是单一颜色的区域会因为滚筒印迹而给工作带来困难。他之前对于滚筒印迹并不了解,所以他告诉工匠们将这些单一色块作为他设计的一部分。那些工匠说,不行,他不能那样做,因为滚筒印迹是非常明显的工艺水平差的标志(对于其他印刷匠来说),没有一件显出滚筒印迹的印刷品能被允许离开他们的店铺。他的艺术好奇心成了印刷匠工艺标准的牺牲品,这个

<sup>①</sup> 福斯特(Stephen Foster, 1826—1864),美国歌曲作者,被誉为“美国音乐之父”。——译注

典型的事例可以说明专业的辅助团队是如何形成自己的标准和趣味的。

我的朋友受印刷工匠的支配,是因为他不知道如何亲自制作石印画。他的经历显示出身处在每条合作链中的艺术家所面临的选择。他能够按照已形成的辅助人员的团队所惯用的方式来做;他也能尝试让他们按照自己的方式来处理;他能训练其他人按照他的方式来做;或者他可以亲自来做。除了第一个选择,其他选择都需要有额外的时间和精力投入,去做那些按照标准方式来处理会花费更小的事情。艺术家在合作链中的参与和依赖限制了某种他所生产的艺术。

我们说艺术家必须与其他人合作才能使得艺术品呈现出其最终的模样,但这并不意味着没有这样的合作他就不能够工作。毕竟,艺术作品并非必须以目前的形式出现,它还能够有许多其他的形式,包括那些在没有其他人帮助的情况下所生产出来的形式。因此,即使诗人确实依赖印刷工匠和出版商,但是他也可以在没有他们的情况下创作诗歌。那些作品以复印打字文件的形式流传的俄罗斯诗人就是这样做的,艾米莉·迪金森<sup>①</sup>也是这样。在这两个事例中,诗歌不以传统的印刷方式传播是因为艺术家不接受审查制度或者出版这一作品的出版商的改写。诗人或者不得不亲自复制和传播自己的作品,或者不让他的作品流传。但是他可以继续写诗。因此我的论证与一个功能主义者不同,功能主义者主张艺术家必须参与合作,而忽视了即便要付出代价,艺术家也放弃这种合作的可能性。

到目前为止,所给出的例子强调的事情或多或少是处于艺术作品展示空间、印刷或者乐谱外部的事情。然而,合作和限制之间的关系会渗透到艺术创作和构成的整个过程中,在寻找艺术惯例的性质和功能时将会变得更清晰。

## 二、惯例

合作生产艺术品的人们常常不再重新决定事情。相反,他们依赖于先前的协议,这些协议现在已经成为了惯例,协议已经成为在艺术领域常规做事方式的一部分。艺术惯例包括所有那些在尊重一个特定艺术界所有工作的前提下所做出的决定,尽管一个特定的惯例会为了一件特定的作品而稍做修改。因此,惯例决定了使用

---

<sup>①</sup> 迪金森(Emily Elizabeth Dickinson, 1830—1886),美国女诗人。——译注

的材料,正如音乐家同意将他们的音乐建立在一组模型所包含的音符上,或者是建立在全音音阶、五音音阶或半音音阶与他们相关的和声上。惯例决定了用于表达特定想法或经历的抽象物,正如画家运用透视法来表现三维的错觉,或者摄影师用黑白和不同灰度来表现光线与色彩相互影响。惯例决定了材料和抽象物相结合的形式,正如音乐上使用奏鸣曲形式或者写诗时采用十四行诗体。惯例提出了艺术品适当的维度,一件音乐或戏剧作品适当的长度,一件绘画或雕塑作品适当的尺寸。惯例调节艺术家与观众之间的关系,详细说明了两者之间的权利和义务。

人文学者、艺术史家、音乐学家和文学批评家们发现,艺术惯例这个概念有助于说明艺术家生产那些在观众中能引起情感反应的艺术作品的的能力。通过将惯常的声调组织用作一种标尺,作曲家能够创造并控制听众对于接下来会出现什么声音的期待。接着,他能延误和挫败这些期待的满足,而当期待得到充分满足时,制造紧张和放松。仅因为艺术家和听众都拥有被唤起的惯例的知识和体验,所以艺术作品能够引起情感反应。

从另一种意义上来说,惯例使得艺术成为可能。因为能够很快做出决定,因为通过参阅做事的传统方式也能很简便制定规划,所以艺术家能够将更多的时间用到实际的工作中去。因此,惯例使得艺术家和辅助人员之间简单而有成效的活动成为可能。例如,埃文斯向我们展示了一些图像艺术家如何通过运用一个约定俗成的计划来呈现阴影,建构模型和制造其他效果,以此来合作生产一个盘子。同样的惯例使得观众能够将那些本质上任意的标记看作是阴影和模型。这样看来,惯例这个概念在人文主义者和社会学家之间提供了一个连接点,并且可以与那么多熟悉的社会学概念互换,例如规范、法则、共识、习俗或者民风,这些都不同程度地参照人们所共有的思想和认识。通过这些,他们影响了合作活动。

即使约定俗成,惯例亦很少僵硬和固化。惯例并不是列举了一组毫无瑕疵的、每个人在处理工作中的问题时都必须参照的法则。甚至在那些指示说明看似十分具体的地方,惯例仍留下许多未确定的地方,这些就要一方面通过参照解读的习惯性方式,另一方面通过谈判协商来解决。一个表演实践的传统,常常是以编纂成书的形式,告诉表演者如何翻译乐谱或者他们表演的戏剧脚本。例如,17世纪乐谱包括相对较少的信息,但当代书籍解释了如何处理乐器演奏、固定音值、即兴演奏以及实现修饰和美化的问题。表演者们按照所有那些惯常的解释方式来阅读他们的音乐,因此他们能够协调他们的活动。相同的情况出现在视觉艺术中。许多意大

利文艺复兴时期宗教绘画的内容,象征符号和色彩是惯例给定的,但是仍有大量的决定留给艺术家去做,这样,甚至是在那些严格的惯例中仍能生产出不同的艺术作品。然而,依赖这些惯常材料的赏画人能从画面中读出更多的情感和意义。甚至是在那些对惯例的习惯性解释也已成为惯例的地方,艺术家也会同意以不同的方式来做事,谈判使得改变成为可能。

惯例严重束缚了艺术家。它们特别具有束缚性,是因为他们并不是孤立存在,而是以复杂的相互依赖的系统出现,这样使得一个小小的改变常常需要在其他各种活动中做出调整。一个惯例系统呈现在各个方面:设备、材料、培训、可用的设备和场所,包括符号系统以及类似的东西,所有这些都必须被改变,前提是如果任何一个部分改变的话。

考虑一下从传统的西方十二音半音阶,到包含诸多八度音阶之间的四十二音阶的变化,必然会产生什么。这样的变化就是帕奇<sup>①</sup>乐曲的特点。西方的乐器要产生这样的微小的音并不容易,有些乐器根本就不能发出这样的音,所以传统的乐器必须被重构(正如帕奇所做的),或者必须发明创造出新的乐器。因为乐器是全新的,没人知道如何演奏它们,所以表演者必须得到培训。传统的西方乐符并不足以用来记录四十二音,所以新的乐符必须被设计出来,而表演者必须学会识别(那些由任何一个写作传统十二音半音阶的人提供的类似的资源仍能被拿来运用)。因此,虽然用一套传统的声调写的音乐在相对较少的几个小时排练之后能够被适当地演奏出来,但四十二音的音乐需要付出更多的劳作、时间、努力和资源。具有代表性的帕奇的音乐就以下面的方式进行表演:一个大学邀请他去度过一年的时间。秋天,他招募了一组感兴趣的学生,他们在帕奇的指导下制作乐器(帕奇已经发明了乐器)。冬天,他们学习如何演奏这些乐器和识别那些他发明的乐符。春天,他们排练了几周并最终进行演出。七八个月的劳作构成了两小时的音乐,其间还有演奏标准曲目的娴熟音乐家排练8到10小时后所演奏的其他乐曲。上演乐曲的差异测试了惯例系统所形成的束缚的力量。

很明显,惯例操作的局限并不是总体上的。如果一个人准备扩大或者减少其作品的传播,他总是可以不同的方式来做事。作曲家查尔斯·艾福斯<sup>②</sup>的经历证明

① 帕奇(Harry Partch, 1901—1974),美国作曲家。——译注

② 艾福斯(Charles Ives, 1874—1954),美国现代主义音乐家。——译注

了后一种可能。在普通的表演者还没有能力演奏出来之前，他就尝试多调性和多节奏。纽约那些尝试演奏他的室内乐和管弦乐的表演者告诉他那曲子是不能够演奏的，他们的乐器不能发出那些声音，那些乐谱不能以任何实际的方式进行演奏。艾福斯最终接受了他们的意见，但是继续创作这样的音乐。根据他的传记作者的看法，其个案令人感兴趣的地方是，尽管对此他也觉得很痛苦，但他却把这样的创作经验视为一种极大的自由。如果没人能够演奏他的音乐，那么他也不再需要写音乐家能够演奏的乐曲，也不再需要接受协调当代作曲家和演奏者之间合作的惯例所施加的束缚。例如，因为他的音乐不能被演奏，他不再需要完成它，他非常不愿意承认约翰·科克帕屈克<sup>①</sup>对钢琴奏鸣曲开创性的解读是正确的，因为这将意味着他不再能够改变它了。他不需要调整他作的曲子来适应常规方法赞助的乐曲所受到的实际束缚，所以他为三个交响乐团写了他的第四交响曲（这曲子不能演奏的性质随着时间逐渐减弱；雷昂纳德·伯恩斯坦<sup>②</sup>在1958年首次公演了这个作品，此后它被演奏了多次）。

总的来说，与现存惯例及其社会结构和人工材料方面的表象决裂，增加了艺术家的麻烦并且降低了他的作品流传水平，这是一个方面，但是同时这也增加了他选择非常规的替代品的自由，并且使他与习惯性做法大为不同。如果真是这样，我们就能理解任何艺术品都是在如下两者之间做出选择的产物，即在惯例之简便、成功与非惯例的麻烦和不被认可之间进行抉择，寻找那些使艺术家朝向某一路向的经验及情境的和结构的因素。

惯例相互依赖的系统和合作关系链的结构显得非常稳定而且很难改变。事实上，即使有时艺术经历停滞的时期，但是这并不意味着没有改变或革新出现。小的革新时常出现，因为创造期待和延迟满足的常规方法已经变得那么有影响，以至于依据其自身就可以形成惯例的期待。1956年梅耶分析这一过程并给出了一个很好的关于弦乐器演奏者使用颤音的例子。一次，弦乐器演奏者使用了颤音，并解释说在极少的场合下这是作为对惯例的偏离，因为物以稀为贵，所以这加剧了观众的紧张情绪并引起他们的情感反应。那些想激起观众情感反应的弦乐器演奏者开始越来越频繁地使用颤音，直到这种曾激起情感反应的方式不再被人们使用，这就是巴

① 科克帕屈克(John Kirkpatrick, 1947— )，英国音乐演奏家。——译注

② 伯恩斯坦(Leonard Bernstein, 1918—1990)，美国音乐指挥家。——译注

托克<sup>①</sup>和其他作曲家利用的策略。梅耶描述这样的过程,经过它对惯例的偏离会以自己的方式变得常见,而最终也成为大家公认的惯例。

这样的改变是在持久的艺术传统中渐进改革的一种。范围更广的、更具破坏性的改变也会出现,这与政治和科学上的革命有着显著的相似之处。任何重大的改变必须直接攻击现存的一些艺术惯例,正如当印象派或立体派改变现存绘画的视觉语言,同时改变人们将画布上的油彩看作是一些东西的表征的欣赏方式。对惯例的攻击并不仅仅意味着攻击即将改变的特定事物。每一种惯例都带有审美原则,依据该原则,惯例之物也就变成评判艺术美及其有效性的标准。一部违反古典整一性的戏剧不仅仅有所不同,对于那些认为古典整一性代表了戏剧价值的固定标准的人来说,它还是令人不快的、粗野的,并且是丑陋的。对惯例的攻击会成为对与其相关的审美原则的攻击。但是人们并不会意识到自己的审美信仰是任意的和惯例性的,他们认为审美信仰是自然而然的、合适的、道德的。对一种惯例和审美原则的攻击,也是一种对道德的攻击。观众一般用敌对的咒骂来迎接大部分在戏剧、音乐和视觉等艺术惯例上的改变,这一规律表明审美趣味与道德信仰之间有紧密的联系。

攻击特定惯例所显现的神圣的审美信仰,最终就成了攻击现存的等级地位的规制,亦即对一个层级化系统进行抨击。请记住,在任何艺术中做事的惯例方式都是利用了现存的合作网络,它是一个有组织的艺术界,它奖励了那些根据相关的神圣审美趣味来适当地操作现存惯例的人们。假设一个舞蹈界是围绕着古典芭蕾中呈现出来的惯例和技巧来组织的。接着如果我学习了那些惯例和技巧,我因此能够在最好的芭蕾舞团中获得一席之地,最好的编舞者会为我创作那种我知道如何跳并且能够完美展示的芭蕾舞,最好的作曲家会为我写乐谱,有剧场能使用,我将赚得一个舞者所能获得的最好的生活,观众会喜爱我而我也将声名鹊起。任何成功推动一个新惯例的人,在新惯例中他技艺娴熟而我则很生疏,那么他攻击的不仅仅是我的审美原则还有我在舞蹈界重要的位置。所以新惯例所遇到的阻力表达了那些会因为这一改变而承受物质损失的人们的愤怒,而它以审美愤怒的形式出现。

比起艺术家,另外一些对现状有所投入的人,会因为公认惯例的一个改变而失去所投入的东西。例如,让我们想想在一平方英里的草地上用推土机制作的大地

---

① 巴托克(Béla Bartók, 1881—1945),匈牙利作曲家,20世纪西方最重要的音乐家之一。——译注

艺术品。这样的雕刻不能被收集(尽管一个赞助人能够为它的建设买单并且获得已署名的计划或照片作为他赞助的文档),或者摆进美术馆(尽管收藏者收到的纪念品可以展览)。如果大地艺术品成为一种重要的艺术形式,美术馆那些评价具有美术馆收藏价值的艺术的工作人员,他们对艺术家的事业和艺术运动产生重要的影响,但因为他们的美术馆对于展示大地艺术品来说已不再是必不可少的,所以他们失去了选择哪些艺术品将被展出的权力。每个身处具有美术馆收藏价值的艺术中的人(收藏者、美术馆馆长、美术馆、艺术品经纪人、艺术家)都会失去些什么。我们可以这样说,每个构成艺术界的合作网络都依据它的成员关于什么是有价值的这个问题所达成的共识来创造价值。当新的一批人成功地创造出一个新的艺术界,而这个新世界将其他惯例定义为体现艺术价值的时候,所有那些在新的艺术界中无容身之地的旧世界的参与者也就输掉了。

每个艺术界都会形成标准的支持模式以及借惯例来支持自己属下的艺术家,这意味着形成一种接受合作形式中内含的限制的审美原则。罗森·布鲁姆已经表明,摄影师的审美趣味随着经济渠道而改变,他们的作品正是通过这些经济渠道来传播的,与他们传统形式的作品风格的传播方式一致。里昂分析了审美决策之间的相互依赖以及将资源聚集到一个半专业的戏剧小组中的各种方法。一个例子将说明这种依赖的性质。剧组必须依靠志愿者的帮助来完成必要的工作。但是人们志愿去做非艺术类的工作,主要因为他们希望最终能在一部剧中获得一个角色并得到一些表演经验。经营公司的人很快积累了许多这样的债务,并只能选择有较大演员阵容的剧目来回报给那些志愿者。

### 三、结论

如果我们关注一件特定的艺术品,那么,把社会组织当作一个生产艺术品的协作者网络来思考被证实是很有用的。我们发现同一类人常常反复合作,甚至成为例行公事,以相似的方式来生产相似的艺术品。他们参照现行的惯例,即参与艺术品生产和消费的人们共享的惯例,进行组织合作。如果相同的人并没有在每个案例中都一起工作,那么他们的替代者也非常熟悉并且精于运用同样的惯例,这样的合作就会毫无困难地进行下去。惯例使得集体行动更加简便,节约时间、精力和其



他资源的消耗,但是惯例并不会使非惯例作品的制作变得不可能,而仅仅是使之代价更高且更加困难。每当有人设想出一种将更好的所需的资源聚集在一起的方式的时候,改变就会出现且经常出现。由于人们不断设想出新的行动模式并发现付诸实践所需要的资源,所以合作和集体行动的惯例模式无需重现。

可以说,所有这些都超出了艺术具有社会性的判断,也超出了关于社会组织的形式和艺术风格或主题之间存在一致性的论证。它表明,在艺术乃是由一起工作的人们的网络所创造的这一意义上,艺术才具有社会性;它同时也提出了一个研究框架,人们可在其中探究业已接受的或新近发展的惯例所协调的集体行动的区分性模式。它还把这一领域中的许多传统问题带入某种背景之中,在这一背景里,传统问题与集体行动的其他形式的相似性才能用于比较理论研究。

关于艺术即集体活动的讨论,暗示了一个用于分析社会组织的一般方法。我们可以关注任何事项(这是一个涵盖作为特例的艺术品生产过程的更宽泛的术语),并探寻人们所形成的网络(无论多大或多广),正是这些人的集体活动使得该事项如其所现地得以发生。我们能够找到这样的网络,其合作活动重复出现,或已成为了例行公事,我们还可以细说其成员借以协调各自分离的行动线索的种种惯例。

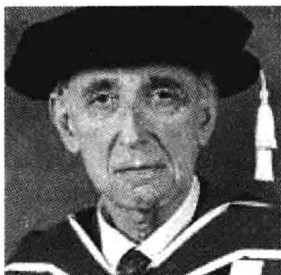
我们也许想使用诸如社会组织或者社会结构这样的术语,用比喻的方式来提及那些重复出现的网络及其活动。然而,在这么做的时候,我们不应该忘记它们的比喻性,不故意将那些仅能通过调查发现的东西说成是隐含在比喻中的事实。当社会学家提及社会结构或社会系统的时候,这个比喻暗指(即使它的使用者既没有证明也没有争辩这个观点)所涉及的集体活动“定期地”或者“经常地”出现(这里的量词是暗示性的、不确定的),进而,相关的人一起工作,生成各种各样的事项。但是正如实验材料要求我们在研究艺术时所做的那样,我们通常应该认识到,无论集体活动的模式是周期性的,还是日常到足以证明这样的描述,都必须通过调查而不是定义来确定。一些集体活动的形式经常重复出现,而其他则仅是偶然重复出现,还有一些则是很少重复出现。同理,生成一个事项或一类事项的网络参与者,也许并不在生成其他事项的那些艺术网络中一起工作。这个问题也必须通过调查来确定。

集体活动及其产生的事项是社会学调查的基本单元。社会组织由特别的案例所构成,在这些特例中,同类人以重复循环的方式一起工作形成各种不同的事项。

社会组织(和它的同类词)不仅仅是概念,同时也是实验研究结果。不管我们提及很少一些人,如一个家庭或一些朋友的集体活动,还是提及一大群人,如一种职业或一类系统的集体活动,我们都常常需要确切地问谁在一起合作、产出什么样的艺术品。为了获得研究艺术活动的理论所发展出来的普遍概括形式,我们可以通过以下方式来探究各种社会组织,探索那些产出特殊事项的网络,探究这些合作网络的重叠纠结,研讨参与者运用惯例来协调其活动的路径,分析现存惯例如何同时既使协调的行动得以可能,又限制了它起作用的形式,分析所需资源新形式的发展如何使得变化成为可能(我应该指出,这个观点尽管并非陈词滥调,但也不是新奇的。它能在其他人的著作中找到,如齐美尔、帕克、布鲁默和休斯的著作)。

## 艺术史传统再评价\*

[英]波德罗 著 周宪 译



迈克尔·波德罗 (Michael Podro, 1931—2008), 英国艺术史家和艺术理论家。曾在剑桥大学学习英语文学和伦敦大学学院学习哲学, 先后任教于坎伯威尔艺术学院、瓦堡研究院和埃塞克斯大学。著有《知觉多重性: 从康德到希尔布兰德的艺术理论》《批判性的艺术史家》等。

本文是波德罗《批判性的艺术史家》的最后一章, 他提出了一个重要的问题, 艺术史上人们所发明的种种系统理论, 其实并不适合于对复杂的艺术史现象的解释, 也在相当程度上束缚了解释者的兴趣。另一方面, 各说各有理的相对主义也行不通, 它使艺术史研究失去了科学性。波德罗意在这两者之间探寻“第三条道路”, 其特点是对怀疑和修正保持开放性和自觉性的艺术史, 既不囿于系统化的窠臼, 又力避堕入相对主义的渊藪。最终, 在恪守精神自由和广泛兴趣的条件下, 确立一种重建过去的艺术史研究。

在前几章中, 我们依据下述理由对李格尔和桑佩尔<sup>①</sup>这类系统的艺术批评史家做了批评, 亦即他们为了别的目的, 为了把特定作品看作是其解释概念的范例, 看作是一种风格阶段或类型的例证, 因而忽略了具体作品的特殊性与其历史承续关

---

\* 本文译自迈克尔·波德罗 (Michael Podro) 的《批判性的艺术史家》(The Critical Historians of Art), 耶鲁大学出版社 1982 年版。——译注

① 桑佩尔 (Gottfried Semper, 1803—1879), 德国建筑学家和艺术批评家。——译注

系的具体研究。<sup>①</sup>

然而,这种批评如何才能做到公正呢?建构这类体系所造成的局限性是什么?他们确实很少注意特定作品吗?在回答这些问题时,我们将把系统的批评史家同非系统的批评史家联系起来,这样一来,我们的论述就可以作为整体的艺术批评史模式的评价确立起来。

## 一、系统解释问题

在艺术批评史家们为其体系而提出的各种不同主张之间,存在着一个重要区别。一种极端的主张是,该体系可为理解一部艺术作品提供专门的概念。这种主张由于坚持以下看法而得到了进一步的强调,即该体系的诸概念提供了一些专门的术语,只有用这些术语才能理解艺术作品。所以,提供的这些概念既是必要的,也是充分的。这种刻板看法显然是令人难以接受的,因为这样一来,采用该体系的概念被认为会削弱对一部作品的兴趣。在黑格尔所采取的第二种立场中,我们曾经碰到过这种主张,黑格尔把过去的艺术完全归并入他的“精神哲学”之中。

要求批评解释系统的一般主张是,它提供的一系列概念是必要的,它要为批评理解提供一个结构或框架,而不能要求这种理解是彻底的。这种体系是按如下方式提出来的,即承认有不受该体系的概念限制的各种兴趣。所以,沃尔夫林提出了他自己的线条的(linear)和图绘的(painterly)概念,<sup>②</sup>以及成双成对的相关概念,他假定题材问题也与批评相关。帕诺夫斯基则提出了他自己的客观—主观范围的先验图式,并假定细致的历史考察结果可以与考察所提供的结构有关。在这两种情况下,困难之处在于解释的必要条件——概念结构或框架——形成了某种特定的兴趣模式,这种兴趣模式与其他兴趣毫无关系。

这里有一个需要做出限定的问题。正像我们重新使用沃尔夫林的概念来讨论杜西奥<sup>③</sup>的三连画时所看到的那样,这并不是说沃尔夫林或帕诺夫斯基体系的特定

<sup>①</sup> Ernst Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte* (Basel, 1917).

<sup>②</sup> 沃尔夫林用这组概念来描述艺术风格,线条模式倾向于客观性、区分性、稳定性和精确性,而图绘模式则倾向于主观性、整合性、变动性和未完成性等。——译注

<sup>③</sup> 杜西奥(Duccio di Buoninsegna, 1255—1319),意大利艺术家。——译注

概念不能在充分的批评描述中统合成整体或加以运用。然而,当我们把这一系列概念看作是提供了一个批评视角时,这些概念便限定和提升了它所描述的性质,并把这些性质同不能包括在描述中的其他性质区分开来。因此,作为对一幅画或一幢建筑感兴趣的必要条件而提出来的东西,事实上与其他兴趣毫无关联。当然,不理睬这种异议也是可能的,因为大家认为在把握作为艺术作品的某种事物的某些不可或缺的特征时,我们并不是说自己的兴趣被这些特征在场的事实耗尽了,而是,我们感兴趣的是研究这些特征如何出现,并对这些必要特征的呈现做具体考察。

然而,像“图绘的”这类视觉形式的概念,已作为与题材兴趣无关的东西提了出来,不足之处在于说明我们如何把再现的模式同对题材的兴趣结合起来,或把帕诺夫斯基的客观—主观范围同具体作品中的多种特质结合起来。

## 二、功能与特征的分离

这种批评在何种程度上是严肃而普遍的批评?又在多大程度上使我们并不看重它所应用的批评体系呢?首先,我们应注意到,像桑佩尔那样的批评体系看来并不接受这一异议,将桑佩尔的体系同李格尔、沃尔夫林和帕诺夫斯基体系加以比较,会彰显出我们将要对后三人的体系所做的修正。桑佩尔的理论认可一系列一般原理——强调、掩饰和隐喻,它们对功能、素材和技巧所构成的可能无限广阔的视觉母题产生作用。当体系的概念要求孤立并限制批评兴趣的特征时,就会形成过于排他性的批评视角问题。如果体系化的设想是在两种水平上运作的话,亦即一种是明确批评兴趣的性质(如桑佩尔通过强调、掩饰和隐喻原则来评价),另一种发展可以满足该兴趣的诸概念(如桑佩尔的母题类型),那么就可以避免那种把批评上相关的特性孤立起来或还原它们的情况。

倘使我们回顾一下前面对李格尔、沃尔夫林和帕诺夫斯基的考察,那就会发现,我们不得不对下两方面做出区分,一方面是假定艺术家旨在达到的一致性的一般理想,另一方面是实现这种一致性所依凭的某些特殊模式和母题;或者说,一方面是关于发展的一般理论,另一方面是这一发展中所展现出来的特定母题;又或者,一方面是艺术家意图的一般观念,另一方面是该意图借以实现的特定材料。因

此,批评体系不得不分成两类,一类是为了一般目的的批评体系,另一类则是借以实现这些目的的功能和特定材料的批评体系。

在我们对名之为功能水平和特征水平的东西做出两个层次的划分后,我们就可以站在更合适的位置上来概括体系化艺术批评史家的批评潜能。他们的类比创造了一些新鲜简明的描述概念。在较高的水平上,探究的并不是特征的类比,而是可以名之为功能等价物的东西:正像李格尔在伦勃朗的画中所找到的东西与拉斐尔的画中较易把握的一致性模式相对应,或者,像黑格尔在埃及和基督教艺术中所寻找的自我意识的表现,这或许就是他在希腊雕塑中所见到的精神与肉体表现的对应物。

看来,帕诺夫斯基在提出他的先验结构时,试图做出如我们所提到的那样的区分,他寻找着经验性概念(如沃尔夫林的概念),与我们所说的功能性概念相区别,后一种概念是指一种通过观察而获得经验材料的视角。无疑,帕诺夫斯基正是基于这种意图,在与康德的因果律概念的类比中引入了艺术意志(Kunstwollen)概念。他的设想之所以会失败,原因之一就是他想在高层次的功能性概念中抽取出具体的描述性内容,并力图从艺术目的的概念中推导出一个具有诸现象学可能性的具体体系。

一般的功能性概念与母题之间的联系必定是自由不拘的,这正像座椅的概念并不限于材料、形状、色彩或木匠技术的详细说明一样,尽管借助这类说明可以明了属于这一概念的各种物体,就像慷慨和责任这样的概念无法告诉别人在特定的情境中的要求是什么。<sup>①</sup>

这些想法适合于考察对某些批评史家的异议,尤其是李格尔、沃尔夫林以及施洛塞尔,<sup>②</sup>他在1935年的一篇论文中说道,<sup>③</sup>不能通过许多承续的历史材料的编纂来写艺术史,除非你在与艺术创作相关的大量材料中已形成了某种标准。另一方面,也不能通过审美特征的形式主义抽象化方法来记录艺术成就,因为审美特征正反映出问题及其解决的历史模式。这种看法是令人难以接受的,因为一个艺术家的成就既不是解决了其前辈所提出的问题,也不是他对后人的影响。艺术家内在

① 关于这一区分,参见 Julius Kovesi, *Moral Notions* (London, 1967)。

② 施洛塞尔(Julius von Schlosser, 1866—1938),奥地利艺术史家。——译注

③ J von Schosser, "Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst," *Stizungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (Munich, 1935)。

精神成就的历史是我们无法考察的，它超越了现存的艺术语言，形成了某些个人的和独特的东西。

但是，施洛塞尔坚持把艺术语言同卓越的艺术创作分离开来，使得他——同克罗齐<sup>①</sup>一道——把创作视为某种超越了历史考察之物。这样，施洛塞尔缺少一种把艺术语言史同用这类语言创造出来的艺术作品联系起来模式。这正是待会儿我们将要回头论述的问题。

施洛塞尔认为，视觉母题及其历史不能同真正构成艺术的东西达成同一，但它们却可以看作在继续着艺术的真正成就，正像语言的历史可视是为对诗人创造性成就的延续一样。施洛塞尔的这个看法也许与下述论争有关，即我们不能把形态、母题和我所说的艺术的功能性概念看作是同一的。每种批评都暗示着另一种批评，因为，假如我们不把艺术家构想为在创作具有这些母题或其他母题的作品，那么，在母题和形态之外就不可能存在什么艺术的观念。同理，如果没有我们艺术观念所暗示的较高层次的功能概念，我们就不会有这类艺术创作的概念。

### 三、关于多元化视角

不过，假如我们对已提到的批评体系做出修正，假如我们重新说明这些体系，以便区分功能性概念和服务于或实现这些功能的母题，那么，我们便留下了一个悬而未决的核心问题。因为功能性的概念标示了一种视角，一个并非包罗万象的兴趣模式。

但是，一种视角总是偏狭的，不可能包罗万象，这是一种不可或缺的优点。如果一种视角在各方面都有用，那就必须突出它的某些特征而不是别的特征，必须以某种方式而不是别的方式使它契合于作品。我们重视这一视角，因为它使我们认识到它的重要性和丰富性，因为它引导我们去调动我们的思想资源。

这种看法也许会在两个不同方面受到拒斥。首先，它遭到反对是因为它允许某种相对主义的存在，而这种相对主义使解释变化无常。如果可以采纳完全不同的批评视角和概念，那么，解释也就变成了没有任何限制或约束的视角选择。然

---

<sup>①</sup> 克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952),意大利哲学家和美学家。——译注

而,这种无限制地采用各种批评视角不过是一种错觉。因为使视角和概念变得明白易懂的唯一方式,是通过运用它们来考察复杂的对象,由此呈现出创作这些复杂对象的场合和目的。像图绘性的或立体感的这类术语的意义,或桑佩尔使用的织物艺术(Textile Art),李格尔或帕诺夫斯基使用的艺术意志这类术语的意义,乃至像传统和一致性这类术语的意义,在不同的作者那里,受制于不同范例以及看待这些范例的兴趣。当我们试图采用这些概念时,并未剥夺我们自己改变和批判这些概念的能力。我们完全可以尝试某种视角并加以重建,完全可以说明其假设的潜在歧义性或其范围的不合适性。我们所需的东西是应能够把握批评事业的重要之处,并能考察它所关涉的对象。

但是,不同批评视角的可能性,也许因为那些实际上的反对见解而受到非难,这并不是因为对用于艺术和历史材料中的多元批评视角的可能性未予限制,而是因为对多元视角的确认便剥夺了它们的任何权威性和可信性。假定这些视角并不相互矛盾,它们也就完全不可相比,那么,我们无法把这些视角整合到一个包罗万象的批评角度中去。<sup>①</sup> 基于这一理由,如果我们这样来看待某些批评体系,那么,它们永远不可能变成我们的批评视角。所以,没有一种思想体系和体系化的视角,可以看作是同我们的思想和视角完全同一的。要达到这样的同一是与保持自由的精神水火不容的。我们与任何视角的关系(不论这些视角是体系化的或相反),都必须在我们的怀疑和修正中保持其开放性。

用这种相当一般的方式考察了解释的诸种模式后,最后,让我们回到艺术批评史家所提出的两个基本问题上来,即为了现在而重建过去的艺术及艺术与精神自由的关系。我们将把这两个问题同晚近的学术讨论结合起来。

#### 四、过去的重建

让我们回到本书第1章所讨论的例子(即鲁本斯的画《长矛一击》)。如果我们现在假定以下情形是无法避免的,即在并不严格的意义上说,在我们对这幅画的反

---

<sup>①</sup> 参见 Richard Wollheim, *Art and its Object* (Cambridge, 1980)。特别是《作为补救的批评》一章,第185页以下。关于不可比、非公约的区分,参见第202页。



应中,某些概念来源于精神分析——诸如伴随负罪感的转移攻击欲得以释然的概念,或者我们看到了由这幅画所补偿或改变了的某种水平的情绪,那么,难道我们不是在重建作为我们内心生活的一部分的这幅作品吗?难道我们不是以某种方式(它不关心鲁本斯或他同时代人在其中所看到的東西)来重建这幅画吗?

这里,似乎提供了有关这一情况的三种看法。一种看法是,我们可以说自己理解了这幅画的原初意义或意图,进而在我们的内心赋予它一种附加的意义。这显然是赫什<sup>①</sup>的看法,这种看法是令人难以接受的,<sup>②</sup>因为从一开始就存在着我们自己的现代判断力。对我们来说,这幅画是经由我们自己的判断力而建构起来的,因而并不存在使这幅画摆脱我们的当下情境的途径,除非我们把它变成一个纯粹的考古学对象,只有关于学术上的关注而非任何其他什么关注。

第二种观点认为,修正是不可避免的,事实上,这恰恰就是解释的过程和目的。原作者与现代欣赏者之间的鸿沟是绝对的,也是看不见的;我们不可能站在自身之外去观察这种关系。我们确实与过去的作品有联系,就此而言,我们必须为自己去重构这一作品。

这种观点假定,我不可能既运用我的现代概念和判断力,又意识到我正在这样做。然而,这种假设完全是虚假的。我只能接受第三种看法,亦即在我观看鲁本斯的这幅画时,不可能明确区分什么是他所应允的,什么是他视为无关的。但是,这又造成了界定我们所有知识的基本不确定性,这并不是我们与过去的关系或与艺术的关系的特征。我无法考察任何事物,也无法知道自己内心对该画特质的贡献止于何处,这些属于画本身的特质又始于何处,因为并不存在这样的点。只存在着这幅画透过特定视角所表现出来的某些特质,只存在从其他特定视角所看到的修正物。不过,我总可以重新考虑自己的假定,依据我对一部作品的关注来改变某些推论,或尝试一下别人所提出的批评概念。

## 五、精神的自主性

最后,让我们转向艺术批评史家所关心的第二个核心问题,即艺术与精神自由

① 赫什(E. D. Hirsh, Jr., 1928— ),美国解释学家和文学理论家。——译注

② E. D. Hirsh, Jr., *The Aim of Interpretation* (Chicago and London, 1976), chapter 13.

的关系。在艺术中,由于艺术家的创作涉及实验和自我批判的理性,特别是在再现风格的转变过渡时期,这个问题已展现出来了。贡布里希在《艺术与错觉》以及一系列相关的论文中,已对不同于此处所讨论的再现风格的发展做了说明,他的说明建筑在认知心理学以及激活技巧是如何习得的基础之上。<sup>①</sup>

将艺术视为发展再现技巧以及再现与布局的协调过程中对理性的展示,这一观念在坚持早期艺术史的问题解决模式时,把一系列新的关注引入了分析或绘画。<sup>②</sup>但是,还存在着另一种方式,通过这种方式,晚近论述艺术的著述,展示了一种有别于我们已讨论的艺术批评史家之视角的激进转变,它和把艺术兴趣同其周围的文化分离开来相关。我们对艺术理解的一个重要变化是追随维特根斯坦<sup>③</sup>的看法:语言的意义即生活的形式。<sup>④</sup>依据这种观点,语言不能还原为它所出现的语境;语言出现在我们的社会事务中并改变了社会事务;语言的内容并不是世上事务的某种状态,而是通过言语生活所渗透于其中的事务的状态。以此来类比艺术,艺术虽可被发现是源自我们其他活动的语境,但无法还原为这些活动,因为艺术改变这些活动。这样一来,不必求助于风格的两种根源理论或配置物与功能分离的理论,艺术便可以获得一种独立性。这正是桑佩尔、斯普林格<sup>⑤</sup>和瓦堡<sup>⑥</sup>所期望的,不过,一般说来,这些艺术批评史家在以下两极之间不安地摇摆,一方面是把艺术同化于某种普遍性的文化概念,另一方面是对或多或少具有精神意蕴的自主形式的兴趣。这种把艺术作为一种生命形式——也作为一种独特的植根于社会的形式——的看法,解除了一个曾反复出现的难题。

但是,基于与语言的类比,把艺术视为“生命形式”的看法又提出了两个问题:文学中呈现的生命形式与文学所依赖的语言中所呈现的生命形式在哪些方面有关系?这种解释模式如何拓展到与一般语言并不对等的视觉艺术呢?施洛塞尔的看

① E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (London, 1962). 以及后续的一系列论文,特别是“The Mask and the Face,” E. H. Gombrich, Julian Hochberg and Max Black, *Art, Perception and Reality* (Baltimore and London, 1972), “Illusion and Art,” R. L. Gregory and E. H. Gombrich, eds., *Illusion in Nature and Art* (London, 1973); and *The Heritage of Apelles* (London, 1976).

② 参见 E. H. Gombrich, *Norm and Form* (London, 1966), pp. 64, 81; *The Sense of Order* (Oxford, 1976).

③ 维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889—1951),英国奥地利裔哲学家。——译注

④ 特别参见 Wollheim 的 *Art and its Object* 对维特根斯坦语言即生命形式概念在艺术中的运用的分析。

⑤ 斯普林格(Anton Springer, 1825—1891),德国艺术史家。——译注

⑥ 瓦堡(Aby Warburg, 1866—1929),德国艺术史家。——译注

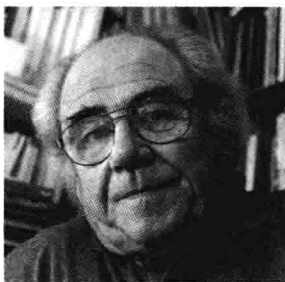
法是，文学超越了语言的一般用法，甚至超越了文学形式的平庸用法；同理，伟大的绘画或雕塑也超越了因循守旧的画法。但是，他却不能说清楚如何实现这种超越。不过，我们至少可以通过这种方式的考察来阐明这种超越：我们认为语言用法是经过提炼和改造的，所以，它的系统阐述变得含有丰富的自身信息。与此相似，绘画的画法也是被人们提炼过的，所以，对它的系统阐述使我们进一步退回到其种种变化和类比的路径上去。因此，如下说法似乎是很自然的，即卓越的视觉艺术和文学错综纠结地包含在日常视觉活动和语言活动中，而且不能还原为后者，正像低水平的语言活动和视觉活动本身也包含在它们所出现的生活语境中，而且不能还原为这种语境一样。真正的绘画艺术、雕塑艺术或文学艺术超越了刻板的画法、雕刻法和言谈（它们缺少超越），所以与通常的画法、雕刻法和言谈无关，与这类活动在其中发挥作用的广阔语境无关。

一般来说，真正的艺术造成的艺术超越是令人惊异的——这种超越也许是双倍的惊人——既可以使艺术接近一般的讨论，又可以使之接近对特定作品的具体讨论。艺术与语言的这种类比提示我们，对艺术作品的批评应关注它们改变和评价世界的方式，语言和形象的创造已成为这种方式不可缺少的一部分。

人们有时也许会认为，已成为本书论题的文学提供了某些艺术史的方法论，但应该明白这显然纯属误解。这是不是因为它所提供的方法并不能用于我们所讨论的艺术史研究呢？诚然，这并不是说文学没有提供可引入具体作品细致研究和考古研究中的概念和类比。另一方面，就此处我们涉及的文学而言，完全自主或独立地考察过去艺术的方式并不是批评史。正像我所做的那样，把文学分离开来，其目的在于专注于很复杂且无规律的思想运动中的一种推动力，这种思想运动是艺术本身所造成的，而且就事物的性质而言无法归入某种单一的体系中或视角下。

## 濒临消亡的艺术\*

[法]鲍德里亚 著 戴阿宝\*\* 译



让·鲍德里亚(Jean Baudrillard, 1929—2007),法国哲学家、社会理论家和文化理论家。在法国索邦大学研究德语并毕业于该校。1966年在法国哲学家列斐伏尔的指导下完成了其博士论文《物体系》,后转向社会学研究,1972年在巴黎十大南特分校任社会学教授。1986—1990年担任了巴黎九大社会经济信息研究所所长,2001年以后一直在瑞士的欧洲研究生院任文化和媒体批评教授。鲍德里亚对当代资本主义社会媒介技术的发展十分关注,他对以美国为代表的后现代文化做了开创性的分析,提出了著名的“仿拟”/“内爆”/“超现实”理论,对哲学、社会学和文化理论都产生了广泛影响。

本文是鲍德里亚1987年在美国惠特尼美术馆的演讲,这是一篇被广为引用和引发讨论的重要文献。自黑格尔提出“艺术终结”的命题以来,出现了各种不同的“终结论”。鲍德里亚在这一演讲中彰显两个问题。其一,他继承了波德莱尔关于艺术商品化或物化的趋势的判断,强调当今艺术已与现实融为一体了。因此,传统的审美价值或艺术价值已不复存在。他不是要求艺术回到以前的纯粹化状态,而是鼓吹艺术的焦虑、流动性,甚至自我毁灭、瞬时性和非现实的特征。艺术不再是对幻觉和审美秩序的控制,而是淫荡的眩晕,一种

\* 本文译自鲍德里亚:《艺术的阴谋》(*The Conspiracy of Art* [New York, 2005])。——译注

\*\* 戴阿宝,中国艺术研究院《文艺研究》杂志编辑。

新的纯粹的诱惑！其二，他依据自己独特的仿像/仿拟理论，把艺术商品化和艺术的仿拟结合起来，因此超越了波德莱尔。在他看来，今天的艺术之所以会消亡，是因为艺术传统上的区分性功能已经不再，经过各种各样的解放的狂欢，乌托邦已成为现实。于是，艺术便沦为对现状的仿拟，美术馆化的图像生产和收藏，已把艺术变成了“某种程度的文化静电复印”。艺术是它自身消亡的不断仿拟，鲍德里亚得出了一个发人深省的结论：我们每天都在艺术形式的重复中复现了艺术的消亡。艺术不过是正在失去的东西的修补物，也是正在失去的它自身的修补物。

在某种意义上，我与艺术和美学的关系一直是私密的，时断时续，游移不定。或许因为我是一个反偶像崇拜者，我素来怀有道德的、形而上学的传统，怀有政治的、意识形态的传统，这一传统始终对艺术和文化存有戒心，始终对自然与文化、艺术与现实之间的区分存有戒心，这样的事再明显不过了。我总是认为，坚守艺术是一种过于直接而简单的解决方式（坚守诗歌和绘画也是如此）；在它的所有问题获得解决之前，人们不应该从事艺术，人们不应该径直来到形式和外表的诱人一面。艺术假定所有的问题已经解决，它甚至不是对真正提出的问题的解决。艺术被理想化地定义为是对甚至尚未提出的问题的解决。不过，我要提出若干问题。艺术是一种广义的诱惑，尽管我已经热切地谈论过诱惑，但是我不想沦为艺术诱惑的牺牲品。这就是为什么我更多地谈论诱惑，根据仿拟和仿像——这反映出一种怀疑的、批判的、矛盾的立场，反映出对现实的本然存在和艺术的本然存在提出挑战的立场。我必须强调这样一个事实，即我所可能告诉你的还来自别处，我可能拥有的视角是有些距离的，来自某个星座，但它是判断当代艺术而不是去预估其价值的最佳视角。

我发现了作为反偶像崇拜者言说的某种理由，因为艺术本身在很大程度上也是反偶像崇拜的。

在这条开始于黑格尔的轨道上，黑格尔提及“欲望的消失”，提及艺术处于它自身消亡的过程中，而在“纯粹的商品”保护下，一条线索直接把波德莱尔与安迪·沃霍尔连接起来。在艺术品概念与现代工业社会之间的巨大对立中，波德莱尔发明了最初的激进解决方案。面对来自商业的、世俗的、资本主义的、广告的社会对艺术的威胁，面对根据市场价值的新的对象化，波德莱尔从一开始就以绝对的对象化

来反对它们,而不再捍卫艺术品的传统特性。由于审美价值冒着被商品异化的风险,无法回避异化,艺术必须在异化中走得更远,用自己的武器与商品作战。艺术必须走上无法逃避的商品无差异的和使艺术品等同于纯粹商品的路径。面对现代商品的挑战,艺术不应该在批判的否定中寻求自身的拯救(因为那样的话,它将仅变成成为艺术的艺术,成为资本主义的可笑而毫无权力的镜像和难以避免的商品),它应该在形式的和拜物教的抽象上、在交换价值的幻觉上更进一步——变得比商品更加商品化。激进的艺术,不仅要规避使用价值,而且要规避交换价值。

一个纯粹的对象本身是无价值、无差异的,为了避免自身被异化,它使自身比对象更加对象化——赋予它一种致命的性质。这一交换价值的超验性,这一借助其独特价值的商品毁灭,在绘画市场的扩张中随处可见:艺术品的随意投机是对这一市场的拙劣模仿,是对它本身的市场价值的拙劣模仿,所有的等价交换规则都被打破了,我们发现自身处在一个与价值没有任何关系的领域,有的只是绝对价值的幻觉及狂喜。这一点不仅在经济层面上是真实的,而且在美学层面上也是真实的,所有的美学价值(风格、样式、抽象或具象、新潮或复古等)都同时和潜在地处于它们的最大化状态,任何价值一旦使用它们的特殊功能,就能够立即奏效,无须用任何手段去比较或引出价值判断。我们处于拜物一对象的丛林中,而正如人所共知的,拜物一对象自身是没有价值的,或更确切地说,它自身所具有的价值无法进行交换。

这就是今天我们已经达到的艺术之点,这就是波德莱尔一直在为艺术品寻找的超级反讽:超级反讽的商品,因为它不再意指任何东西,它甚至比商品更具有随意性和非理性,所以,这一切循环起来更加快捷,在丧失意义和参照的同时,却获取更多价值。在现代性取得胜利的鼓舞下,波德莱尔并没有摒弃把艺术品吸收进时尚本身中。时尚是一种极端的商品、极端的商品消费,也是一种对商品的激进模仿和激进否定……

如果商品的形式破坏了对对象先前的理想性(美、真实性甚至功能性),那么无需通过否定商品的本质来尝试使其得以恢复。相反,必要的是——并且这构成了现代世界的反常和冒险的诱惑之物——使这一断裂绝对化。两者之间不存在辩证法,综合总是一种脆弱的解决方式,辩证法总是一种怀旧的解决方式。唯一激进的和现代的解决方式:使商品中新鲜的、不可预期的、异乎寻常的东西成为可能,换句话说,对有用性和价值保持形式上的冷淡,这一首创毫无保留地被赋予循环。这就

是艺术品应该所是之物：它应该具有一种震撼的、陌生的、惊讶的、焦虑的、流动的，甚至自我毁灭的、瞬时的和非现实的特征，而这一切在商品中都能找到。

按照波德莱尔的幻觉一反讽逻辑，这就是为什么艺术品要加入时尚、广告、“符号的幻象”——艺术品在它的惟利是图、流动性、非所指效应、偶然和眩晕中闪烁——一个具有奇异的可交换性的纯粹对象，因为根据一些消失的原因，所有的功效都是可能的，在虚拟意义上是等价的。

正如我们所知，它们还可能是空无的，但是这一空无、消亡的拜物教被提升到艺术品的高度，并从中获取意外的效果。一种新的诱惑形式：不再是对幻觉和审美秩序的控制，而是淫荡的眩晕——谁能说出它们之间有什么差异？粗俗的商品引发了生产的普遍性——上帝知道这一普遍性是否忧郁。当被提升到具有纯粹商品的权力时，它产生出诱惑的效果。

这一艺术对象，作为新近获胜的拜物（不是伤感的、异化的拜物），必须下功夫去解构它的传统灵韵、它的威望以及它的幻觉权力，以便在纯粹商品的淫荡中凸显出来。它必须摧毁自我令人似曾相识的一面，从而成为怪异的陌生物。但是，这一陌生化不是疏离于被异化或被压抑的对象。它不是通过丧失或剥夺而胜出，而是通过来自他处的十足的诱惑而胜出，它是通过作为一种纯粹的对象、纯粹的事件来超越自身的形式而胜出。

来自波德莱尔所经历的 1855 年世界博览会中有关商品改变的视角，在许多方面超出了瓦尔特·本雅明的观念。在《机械复制时代的艺术作品》一文中，本雅明从作品的灵韵和本真性的衰落中得出了一个令人绝望的政治性（政治上绝望的）结论，从而导致了忧郁的现代性。波德莱尔极为夸张的现代立场（但或许 19 世纪才是真正的现代？）涉及对新的诱惑形式的探寻，这一新形式与纯粹的事件、与众所周知的迷狂的现代激情捆绑在一起。

安迪·沃霍尔提倡一种成为绝对“机器”的激进法则，甚至比机器更加机器化，因为他所探寻的是类似机器的自动的作品复制，这一复制已经机器化了，已经模具化了（它是罐头汤或是标准相），此时的他正在重蹈波德莱尔的纯粹商品的覆辙。他只是在实现波德莱尔的追求完美的眼光，这一眼光同时构成了现代艺术的命运，甚至当它否定现代艺术之时：价值的否定性狂喜的彻底实现，表征的否定性狂喜的彻底实现，直至彻底的自我否定。波德莱尔表明，现代艺术家的使命就是要赋予商品一种英雄般的特质，而资产阶级只是赋予它一种广告中的煽情表达——这意味

着英雄主义在与商品的对立中难以再造神圣的艺术和价值,也即它将获取一种煽情的效果,并持续对我们的艺术创作产生广泛的影响,把神圣化的商品作为商品——他使沃霍尔成为一位现代艺术的英雄或反英雄。沃霍尔在艺术消亡的仪式之路上,在艺术的全部情感消亡的仪式之路上,走得最远。他把艺术的否定性的透明度和艺术对自身真实性的激进性冷漠发挥到了极致。现代英雄不是艺术中的崇高英雄,而是商品世界里对象化讽刺的英雄,这是一个艺术化身于它自身消亡的对象化反讽的世界。但是这一消亡不是否定或绝望,而是商品化。在波德莱尔的精神世界里,它是一种激情的对象。存在一种商品的现代幻想,同样存在一种艺术消亡的幻想。当然,你必须知道它是怎样消亡的。所有的艺术消亡以及所有的艺术现代性,都处于艺术的消亡之中。在19世纪和20世纪的缺乏想象力的媚俗艺术、官方艺术、为艺术的艺术等之间的所有差异(不再有界限,可以在具象和抽象以及其他范畴之间转换)中,确切地说,诞生于波德莱尔时代的艺术,这一他如此憎恨的艺术,这一远未死亡的艺术,在今天的世界上的一些重要的博物馆里还在不断地修复——这一艺术与那一艺术之间的差异,是一种借助真实艺术消亡的神秘否定,是一种几乎不情愿的无意识选择。沃霍尔有意识地做出这样的选择,而这样的选择实在是太有意识、太愤世嫉俗了。但是,它还是一个英雄的选择。官方艺术从未表现出自身的消亡。这就是为什么一个世纪以来它恰恰从我们的心目中消失了。在后现代的今天,它的胜利重现意味着艺术消亡这一伟大的现代冒险已经过去了。

150年前,一定发生了牵涉艺术解放(它作为一种纯粹商品的解放)和艺术消亡的事情。一次外爆的实施,紧接着一次内爆的实施,之后,这一循环完结了。我们现在处于无结局的终结中,处于无终结的结局的对立中,按照康德的说法,这是古典美学的特征。换句话说,我们处于超美学中,一种完全不同的事件转向,这是一种难以描述和诠释的转向,因为根据定义,审美判断不可能在其中发生。

如果我必须要描述这一流行事态的特征,我会说它是“狂欢之后”。在某种程度上,狂欢是现代性的外爆运动,是一切领域解放的外爆运动。政治的解放、性的解放、生产力的解放、解构力的解放、妇女的解放、儿童的解放、无意识冲动的解放、艺术的解放。所有的表征模型的假设,所有的反表征模型的假设,是总体的狂欢:现实的、理性的、性别的、批判和反批判的、成长和成长危机的。我们已经探寻了生产的所有路径,探寻了虚拟的对象、符号、信息、意识形态以及快乐的超级再生产的所有路径。今天,如果你问我的意见,一切都已经获得解放。骰子已经掷出,我们



共同面对的关键问题是：**狂欢之后，我们做什么？**

我们现在唯一可做的是仿拟狂欢和解放，假装在相同的方向上以更快的速度继续下去，但是在现实中，我们却是在一无所有的空间里加速度，因为（生产的、进步的、革命的）解放的所有目的都已经落在我们身后。我们被萦绕、被纠缠的正是对每一个结果的预期，对每一个符号、每一个形式、每一个欲望的可用性的预期，因为一切都已经获得了解放。还要做什么呢？正是这一仿拟状况使得我们完全能够重现所有的剧本梗概，因为它们已经发生过了——无论是现实的还是虚拟的。它是一种实现了的乌托邦状况，是一种一切乌托邦都已实现了的状况，但是你必须悖论式地生活，似乎它们并未实现。因为它们已经被实现了，并且因为我们不再能够保持实现它们的希望，所以我们只有寄希望于非确定仿拟中的超实现。我们正生活在当下已落在我们身后的理想、幻想、图像和梦境的无限再生产中，而我们必须在一种致命的同一性中再生产这一切。

这意味着每一个领域都是真实的：伟大的社会乌托邦在官僚制度和极权主义的社会中得以实现。伟大的性别乌托邦在技术、体育和神经质的每一次性实践中得以实现。这也就是艺术的真实：伟大的艺术乌托邦、伟大的幻想、伟大的艺术超越性，到处得以实现。艺术已经完全融入现实。有人说艺术正在去实体化。严格的对立是真实的：今天的艺术已经彻底进入现实。它不仅在博物馆和画廊里，而且也在废弃物中，在墙壁上，在大街上，在今天已经毫无争议地成为神圣的一切庸常之物里。世界的审美化已经完成。正如我们现在拥有的社会官僚制度的实现、性技术主义的实现、政治媒体和广告的实现，我们拥有艺术符号的实现。它是这样一种文化，即根据符号和符号循环理解一切之物的官僚化。对于艺术的商业化、审美价值的商业化，存在一些抱怨，但这恰恰是一种陈腐的怀旧，是一种资产阶级的老调重弹。事物的普遍审美化应该更令人忧虑。比起市场投机，我们甚至更畏惧以文化的、审美的术语把一切仿拟为博物馆学（*museographic*）的符号。这就是文化，这就是我们的主导文化：现实的博物馆学再生产的庞大企业，围绕在我们周围的所有形式的审美收藏、再仿拟和审美复制的庞大企业。这就是最大的威胁。我称它为**文化的静电复制**。

鉴于这一事物的当下状况，我们不再处于波德莱尔所期待的通过艺术手段赋予商品普遍性的英雄般的转向之中，我们只是正在赋予世界一种煽情的和审美的转向，就如同波德莱尔对广告的诋毁那样。艺术已经最大限度地成为一种广告的

修补物，一种文化的普遍性的修补物。不同于波德莱尔设想的仿拟的胜利，我们仅仅拥有一种压抑的、重复的仿拟。艺术总是已经成为一种仿像，但是一种曾经拥有幻觉权力的仿像。我们的仿拟是某种不同物，它仅存在于模型的煽情眩晕之中。艺术是一种表演的仿像，世界的真实和幻觉在其中起作用。现在它仅是审美的修补物。当我说修补物时，我并没有想到假肢。我意指其他的，意指更危险的修补物，那些化学的、荷尔蒙的和生物的修补物，如同肉体的静电复印、精确的复制，它们造就身体，它们通过一个总体的仿拟过程来造就身体，身体已经消失在它们的背后。正如人们曾经说过的，对于近视的人来说，眼镜将成为总体的、完美的修补物；对于已经失去了形式和外表的魔幻世界来说，文化和艺术成为总体的修补物。

我已经说过，现代艺术的极端性存在于它的魔法般的消亡谎言中。但是现代艺术的资本危机正在重复它自身的消亡。这一夸张的消亡的所有形式，这一对形式的和颜色的夸张的放弃，对艺术实质的夸张的放弃，已经完全呈现出来，**甚至艺术消亡的乌托邦已经实现**。至于我们，如果你愿意的话，我们已经达到第二代仿拟或仿拟的第三类。我们栖居在一个反常的处境里，在此，不仅艺术的乌托邦已经实现，因为它已经进入（与社会的、政治的和性别的乌托邦相联系的）现实，而且艺术消亡的乌托邦也已经实现。所以，艺术的目的就在于仿拟它自身的消亡，因为它已经发生。每天我们都在艺术形式的重复中复活艺术的消亡——不管是具象的还是抽象的——就像每天我们都在媒体形式的重复中复活政治的消亡，以及每天我们都在图像和广告形式的重复中复活性别的消亡。有必要清晰地区分这样两个时段：英雄的仿像时段，比如说艺术经历和表达它自身的消亡；以及想方设法把这一消亡作为一种否定性遗产的时段。第一个时段是原初的，它只发生过一次，即使它持续了从19世纪到20世纪的两个世纪。第二个时段可能持续数个世纪，但它不再是原初的。我认为我们正在被卷入第二个时段，被卷入这一超越的消亡，被卷入这一超越的仿拟，在这一不可逆转的麻木的意义里被超越。

存在一个艺术的启蒙时段，也存在一个艺术丧失自身的时段。存在一个仿拟的启蒙时段，也存在一个在某种程度上艺术沦为庸常牺牲品的时段（海德格尔强调指出，陷入庸常是人的第二次堕落，因此是它的现代宿命）。但是，存在一个非启蒙的时段，此时艺术学习与这一庸常性相依为伴——就像对它的自杀的拙劣修补。成功的自杀就是艺术的消亡。它意味着赋予这一消亡以所有诡计的名望。如同巴洛克一样，它还是仿拟中的一个高点，被死亡和诡计的眩晕所缠绕。

因此,那些妨碍它们自杀的人没有获得荣誉和成功。正如我们了然于心的,一个失败了自杀的企图是名声的最好形式。

总之,再次借用本雅明的说法,存在一个仿拟的灵韵,如同存在一个真实的灵韵,一个原初的灵韵。如果我有胆量,我要说存在一个真实的仿拟和非真实的仿拟。这样的说法似乎是矛盾的,但它却是真实的。存在一个“真实的”仿拟和“虚假的”仿拟。当沃霍尔在20世纪60年代绘制《坎贝尔浓汤》(*Campbell's Soups*)时,它是一个仿拟的妙计,是一个对所有的现代艺术来说的妙计:这一商品一物、这一商品一符号反讽地一举成为神圣的——这是我们还拥有的唯一的仪式,透明的仪式。但是,当1986年绘制《汤盒》(*Soup Boxes*)时,他不再进行说明,他已身处仿拟的陈规之中。1965年,他以原初的方式攻击原初性概念。1986年,他以非原初的方式复制了非原初性。1965年,他以禁欲和反讽的方式(商品的禁欲主义,它的清教徒的和幻想的一面——谜一般的,正如马克思所写道的)应对艺术中商品喷发造成的整体性损伤,以及出于同样理由的简约的艺术实践。商品的本质,准确地说商品的邪恶本质,产生一种新的艺术技巧——仿拟的本质。1986年没有留下什么,惟有展示商品新阶段的引人注目的本质。它再次成为法定的审美化商品,落入了波德莱尔谴责的煽情的审美化。你或许会回答:当你20年后做同样的事情时,反讽的味道甚至更强烈。我并不这样认为。我相信仿拟的本质,我不相信它的鬼魂。或者它的尸体,甚至是立体化的呈现。我知道,在几个世纪之后,一座真实的庞培城别墅(a real Pompeian villa)和马里布(Malibu)的保罗·盖提美术馆(J. Paul Getty Museum in Malibu)之间不会再有差异,在法国大革命和1989年洛杉矶奥林匹克纪念仪式之间不会再有差异,但是我们仍然与这一差异朝夕相伴,并从这一差异中获取我们的能量。

这里存在一个悖论:或仿拟是不可逆的,仿拟之外无物存在,它甚至不再是一个事件;它是我们的绝对化庸常,是我们的日常淫荡,我们确切无疑是虚无的,而且我们正在准备一种对于我们文化的所有形式的无意义重复,以等待另一个不可预期的事件——但是它来自何处?或存在一种仿拟真的艺术,一种反讽的性质,它复活世界的诸多表象以摧毁它们。再有,艺术除了啄食自己的尸体之外,一无所成,如同今天的常见状态一样。你无法在相同之物上层层叠加以致无穷:那将是一种蹩脚的仿拟。你必须从相同中撕开相同。每一个图像必须脱离世界的现实,某物必须在每一个图像中消失,但是你不能陷入毁灭的诱惑,陷入确定的熵。消亡必须

一直延续着——那是艺术和诱惑的秘密。在艺术中——既适用于当代艺术又适用于古典艺术——存在一种双重的结合乃至一种双重的策略：一种毁灭的、涂抹所有的世界和现实痕迹的冲动，以及对这一冲动的抵制。正如亨利·米肖<sup>①</sup>所说的，艺术家是这样一种人，即以他或她的所有能量来反对消除痕迹的根本性冲动。

我说过我是一个反偶像崇拜者，艺术本身已经成为反偶像崇拜者。我的意思是，这一全新的现代的反偶像崇拜者，它并不是要摧毁图像，而是要制造图像，制造图像的整合，在此无物可看。我在纽约看过的大部分图像，都是无物可看的。它们都是没有留下任何踪迹的真正图像。它们缺少可以提及的审美结果——除非是这一专业的专家——但是在每一个图像的背后，某物已经消亡。那里存放着它们的秘密，如果它们有秘密的话，那里存放着仿拟的秘密，如果它有秘密的话。

如果我们考虑这一点，对于拜占庭的反偶像崇拜者来说，问题是一样的。反偶像崇拜者是一些敏锐的人，他们宣称代表上帝的更大的荣誉，但是事实上他们在图像中仿拟上帝，与此同时，非仿拟上帝存在的问题。在每一个图像的背后，上帝已经消失。他没有死亡，他已经消失；它不再是一个问题。上帝的存在或非存在的问题被仿拟地解决了。

但是人们可以想到，这是上帝自己的理念的消失，确切地说，消失在图像背后。上帝利用图像来消失，服从于消除一切痕迹的根本性冲动。于是，预言出现了：我们生活在仿拟的世界，这一世界里，符号的最大功能就是使现实消失，与此同时，把这一消失遮蔽起来。艺术别无他求。今天的媒体也别无他求。这就是为什么它们具有相同的命运。

我要变换视角，把结尾放在一条有关希望的注释上。我把这一分析放在“狂欢之后”的符号之下——在现代性狂欢之后，我们做什么？我们所剩下的只有仿拟了吗？“消失点”的观念和“文化复印程度”之间有某种让人忧郁的细微区别吗？我忘记说，这一表述——“狂欢之后”——来自一则充满希望的故事：它是一个关于男人的故事，在狂欢期间，他对一个女人耳语说：“狂欢之后，你要干什么？”

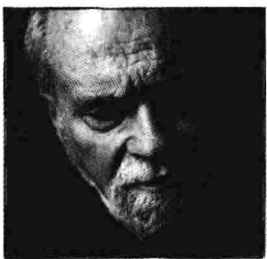
总是存在一种新的诱惑和希望。

---

<sup>①</sup> 米肖(Henri Michaux, 1899—1984)，出生于比利时的法国诗人和画家。——译注

## 再论艺术界：相似性的喜剧\*

[美]丹托 著 殷曼婷\*\* 译



阿瑟·丹托(Arthur Danto, 1924— ),美国哲学家、美学家和艺术批评家。1951年以来一直担任哥伦比亚大学教授,曾任美国哲学学会和美学学会主席。长期为 *Nation* 杂志撰写艺术评论,对当代西方艺术和艺术理论很有影响,提出了“艺术界”、“艺术终结”、“艺术终结之后”等一系列命题。著有《寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学》《艺术的哲学剥夺》《超越布里洛盒子:后历史视野中的视觉艺术》《艺术终结之后》《美的滥用》等。

丹托1964年提出了“艺术界”的理论,用以解释当代西方艺术中的种种新现象,此后这一理论被发展成为艺术体制和惯例理论。时隔26年之后,丹托重新反思自己的理论,并参照晚近艺术及其理论的发展,进一步明确地把艺术理论界定为一种解释艺术的“理由话语”,亦即依据何种理由或原由来界定艺术并使之合法化。在分析这种理由话语时,丹托特别批评了一种“相似性的喜剧”,即对当下作品与历史作品间的某种表面相似性做解释,因而造成了这一误读。换言之,理由话语需要艺术理论家和批评家有更加仔细和审慎的解读,在表面相似中解读出差异来。

---

\* 本文译自“The Art World Revisited: Comedies of Similarity,” Arthur Coleman Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective* (California, 1992)。——译注

\*\* 殷曼婷,南京大学哲学系副教授。

关于伦勃朗有一种说法,即认为《波兰骑士》(*The Polish Rider*)不管是谁画的,反正在我们的认识中不是伦勃朗画了这幅佳作,这一说法引发了大量重估意见,与之相比照的问题是,某物是或不是艺术品似乎是一个苍白的学术问题,一个遥远的哲学问题。但是,这样的问题却关乎一种社会声望,联系着某物作为艺术的身份,以至于上述两个议题的重估几乎是并驾齐驱的。声称这幅画由伦勃朗所绘,这也就是声称对它处在最伟大的收藏品之列而感到自豪,并要求艺术朝圣者在审美上予以关注。身为一幅伟大的伦勃朗作品,就如《夜巡》,它就合法地享有了博物馆中祭坛画的先决条件,如在阿姆斯特丹的国家博物馆那样,就好像大教堂与民族身份认同那样的关系。反之,如果这只是出自《波兰骑士》的某画家之手,那么,对它所做的定位就只是凭借其画家是17世纪荷兰二流艺术家中的高手而做出的主张,它就只能放在隶属伦勃朗画派的二流美术馆之中。从术语最粗糙的意义上来说,还存在着进一步的后继评估:如果《波兰骑士》是作为伦勃朗真迹的身份进入市场的话,那么它或许会打破艺术界等待已久的4亿美元的记录。把一件家具重归类为一件艺术品,对于该物品也有着相似的体制及经济上的影响:不再只把它看作优秀的手工艺品典范来欣赏,而是作为意义的传播工具,那么它的制造者也不再作为手艺人——手艺人不太重要的对应概念是木匠和家具匠,而是作为以木料或玻璃为媒介的艺术家而受到称赞,就如同伦勃朗利用颜料,或是米开朗基罗利用石料那样。那个作品现在就是艺术,它处于被阐释的候选者之列,但有趣的是,这些阐释并不适用于纯粹的床和器皿。

尽管有这些类似,我们仍值得停下来考虑以下的区别:一是决定作品是为伦勃朗所做还是非伦勃朗所做之间方法上的区别;二是决定作品是艺术或非艺术之间方法上的区别。总部位于荷兰的研究团队专注于确定伦勃朗画集的真迹,它由拥有新的确认作品真实性的科学协助手段——X光、分子共振等等——的学者组成,这些人掌握了17世纪以来的档案材料和鉴赏方法,凭借这些,人们能辨别出费迪南德·波尔、<sup>①</sup>弗林特、<sup>②</sup>哲拉德·道、<sup>③</sup>塞缪尔·范·胡格斯特拉丁<sup>④</sup>彼此之间的差异与相似,以及他们与伦勃朗之间的异同。其程序是法医式的和经验性的,所以如果

① 波尔(Ferdinand Bol, 1616—1680),荷兰艺术家。——译注

② 弗林特(Govaert Flinck, 1615—1660),荷兰艺术家。——译注

③ 道(Gerard Dou, 1613—1675),荷兰艺术家。——译注

④ 胡格斯特拉丁(Samuel van Hoogstraten, 1627—1678),荷兰艺术家。——译注

有人主张《波兰骑士》应有所存疑，而某个人希望坚持它没有疑点，他就必须配备上他所掌握的同样的科学设备，用证据去反击证据。在这样的争论中，双方都会同意那种能两可地解决问题的文档。假设某物在某个特定历史时期是艺术品，即使在更早的历史时期里它不可能一直是艺术品，且分子共振能告诉我们该物属于哪一时期，但在这种情况下，并没有一种仪器可以证实、甚至废除一个主张：一旦某物是艺术品在历史上可能，那它就是艺术品。这场争论似乎一点都不科学。那么，人们是如何进行的呢？

文德尔·卡斯特尔<sup>①</sup>是一位公认的美国工作室家具运动(Studio Furniture movement)的领袖，他的例子颇有些启发性。卡斯特尔一度对手工艺与艺术之间不公平的差别对待尤为恼火，他也找了些办法来清除这种让他不能享受那更高收益的可恨界限。显然，只是声称他自己是艺术家对他并没有什么好处。穿着工作服和带着贝雷帽四处乱走，他突然想到了一个十分哲学化的妙计，以致哲学家们还没能提出什么更好的办法来裁决人类与阿兰·图灵<sup>②</sup>所命名的“计算机器”之间的区别。图灵著名的试验是：如果我们不能分辨出差别，那就不存在差别。也就是说，虽然我们所能分辨出的某个产品是一个人类产品，但万一这个产品事实上是机器生产的，而非由个人生产，那么在人类与机器之间就可以没有本质上的区别。卡斯特尔把一个物体——虽然那只是个凳子——造得看上去十足像一个木雕类的抽象艺术品，这样他可以把它提交给雕塑展的评审团。一旦进入这个评审团，它就被组成这个评审团的专家们所接受了。他的策略是这样的：每个人都承认那个雕塑是艺术。如果专家评委不能把一件家具和一件雕塑区别开，那么在了一件家具和一件艺术品之间就不会有区别。我所说的卡斯特尔试验实际上发生在20世纪50年代，但它不可能如其发生的那样发生在19世纪50年代，这是显而易见的。因为19世纪中叶，雕塑很容易这样来辨认：因为绝大多数的雕塑都是雕像，而绝大多数的雕像都是现实主义的。所以没有凳子会看起来真实地像是雕像，比如，自由女神像、摩西像或是拿破仑的塑像。但在1959年，当卡斯特尔递交了他其后命名为《凳雕》(Stool Sculpture)的作品时，这样的事物却是可能的，因为那时已有抽象雕塑和雕刻家具了，并且也是因为《凳雕》看似更像一件典型的抽象作品，而非一个典型的凳子。其

① 卡斯特尔(Wendell Castle, 1932— )，美国家具艺术家。——译注

② 图灵(Alan Turing, 1912—1954)，英国数学家、计算机科学家。——译注

实,如果你能和卡斯特尔本人一样敏捷、一样瘦而结实,并知道要把腿放哪儿,你也可以坐在凳子上(不管在什么情况下,这个凳子都是不舒服的典型)。依我之见,卡斯特尔试验困难之处在于,它只有在难以看出该物是一件家具的情况下才起作用。或者,只有在你——尽管是个专家——无法分辨家具和雕塑之间区别的情况下才起作用。然而,这样看该问题却并不是很超前:这花招只是把一个属于典型家具的东西承认为是艺术,但却无须那个将它伪装为雕塑的调解性步骤。可是,除了通过诉诸专家,这个问题还要怎么解决呢?卡斯特尔一生都展示了他的哲学敏锐,他的这一做法已触及了所谓的艺术体制论,根据这一理论,让某物成为艺术而其他物却不行的是某个艺术界——例如专家——所规定之物。这样一来就只留下了一个问题:谁属于艺术界?

我想联系一些例子来提出这一问题,艺术体制论最初正是作为对这类例子的回应而逐渐形成的。尽管我们必须注意到,这些例子对图灵机/卡斯特尔这类试验施加了相当的压力。也许会有人感到,即使我们不能区分出机器产品与人类产品之间的差异,但差别依旧存在。图灵无疑可视之为是有意的,但那只展现了他的差异观受控于一种证实主义的——或是实用主义——意义理论的程度:如果在效果或结果上不存在区别,如果不存在可辨别的区别,那就不存在区别。因为如果要是某种区别,就必须是可观察到的区别,否则,声称存在某种区别就几乎是无意义的。但当然,著名的图灵试验的某个批评家或许即使如此也会坚持认为,机器最能模拟人类的产品,虽然我们无法区别仿真(simulation)和仿造(simulated),但区别还是存在的,而且还是一种深层的区别——就如同清醒时的经验与它梦中的仿真那样深层的区别。在任何情况下,来自于艺术界的例子都是这样一种事例,它们坚持认为:虽然我们不能辨出区别,但那二者之间确有区别,比如,一个真的布里洛纸箱和安迪·沃霍尔所创作的一件称为《布里洛盒子》的艺术品之间确实有着区别。的确,相似几乎不会如此完美,以至于根本不可能辨别。《布里洛盒子》是用木材做的,是模版印刷而成的;而布里洛纸箱是用波纹纸板做的,是印刷而成。可是,这些都不是艺术品与我所称的“纯粹真实物”之间的区别所在。若有哲学家说木制是艺术品的标记,这可能听起来会挺傻,特别是当艺术界中如此之多的艺术品都是纸质媒介的时候。人们也可能会很容易地想象,与事实相反的情况也会发生——《布里洛盒子》本来可能是一个结实的胶合板箱的纸板拟像,布里洛员工是用那种胶合板箱来船运肥皂垫的。



因此，体制论寻求以艺术界为参照来确立区别：用乔治·迪基<sup>①</sup>著名的话来说，艺术界指定《布里洛盒子》——而非布里洛盒子——是“有待欣赏的候选品”。这把我们重新带回到谁是艺术界成员的问题。然而，人们也普遍承认，海关安检员不是像卡斯特尔试验那样工作的，对于海关官员缺乏想象力的眼睛来说，情况确实如此。卡斯特尔试验的运作方式是：既然《布里洛盒子》和真实的布里洛盒子之间没有可辨别的区别，那它们之间没有什么不同。多伦多艺术商杰罗德·莫里斯(Jerrold Morris)试图在1965年著名的“雕塑展”上安排一场展览，但加拿大海关坚持认为，所谓的沃霍尔的雕塑不过是货物，并要交税，而按该国的法律，“原创雕塑”应是免税的。查尔斯·康福特(Charles Comfort)博士当时是加拿大国家美术馆的馆长，他也站在了海关的一边。看着那些照片，他声称：“我看得出来它们不是雕塑。”确实，《布里洛盒子》与布里洛盒子这二者的照片比那些盒子本身更加难以辨别。但康福特是不是艺术界的成员呢？马厩美术馆(Stable Gallery)的馆长，埃莉诺·华德(Eleanor Ward)则感到完全被《布里洛盒子》背叛了。“她憎恨它们。”埃米尔·德·安东尼奥(Emile de Antonio, 他安排了沃霍尔的展览，这是在纽约一个严肃画廊的首次展览)向我写信说道，“她在开幕式上脸色铁青，大家都笑了”。我的一个艺术家朋友在留言簿上大大地写下了“SHIT”。我想它们是艺术，但我在那时决不是艺术界的成员。当然，李欧·卡斯特里(Leo Castelli)最后接受沃霍尔，让他的作品进了自己的画廊，并视它们为艺术。但艺术界显然不是一个一致的团体：我们当然不会想把艺术界规定为只是在1964年认为《布里洛盒子》是艺术的那批人——这一团体会让我(一个哲学家)进入艺术界，把加拿大国家美术馆馆长排除在外，更不用说排斥了那个展览了它们但又觉得自己受骗了的馆长。它当然也排斥了那个弄污了留言簿的艺术家，更不用说会排斥许多贵族化的批评家。而且，波普艺术其实是流行的——很多普通大众都热爱《坎贝尔汤罐》，这部分可能是因为“专家们”憎恨它们。人们喜爱它的一个事实：沃霍尔用最普通的寻常物造出了艺术，让人们为它花大价钱。(其实，《布里洛盒子》就赚钱而言是一次失败，我当时没有买一个乃是我生命中的一个小小的遗憾。)

我发表于1964年的文章，是对《布里洛盒子》的一个直接的哲学回应，它明确地命名为“艺术界”，但这篇文章较之于是什么让《布里洛盒子》成为艺术这个问题来

<sup>①</sup> 迪基(George Dickie, 1926—)，美国哲学家和美学家。——译注

说,它更关心的是有些康德哲学式的问题:它成为艺术何以可能。而我认为,在这一历史时刻中必定有某种东西解释了这一可能性,因为在任何更早的时刻刻里,一个难以识别的对象都不曾是艺术品。我这样写道:“把某物看作是艺术要求某种眼睛看不见的东西——一种艺术理论的氛围,一种艺术史知识:一个艺术界。”我想,当马蒂斯向特里亚德(Tériade)透露他的想法时,他所指的东西相当接近于我的观点。

我们的感觉是有一个发展阶段的,这一阶段不是产生于眼下的环境,而是出自于文明的某个时刻……艺术出现了一种发展,这发展不是仅凭个人力量而产生的,它也源自于一种累积的力量,源自于一种领先于我们的文明。一个有天赋的艺术家不能只做他喜欢的事。如果他只利用他的天赋,他不会存在。我们并非我们所生产之物的主人。它是施加于我们之上的。

现在,我认为艺术界是一个有其历史秩序安排的艺术品的世界,它由那些自身也有其历史秩序安排的各种理论授予权力。同样,我想我的理论也是一种体制论,按照这一理论,艺术界本身也是被体制化的。但这不是艺术的体制论,它是因乔治·迪基对我著作的一种创造性误解而产生的。是什么让像沃霍尔之作这样的艺术品成为可能?较之于这个问题,迪基更关心的是:是什么使之成为现实。他的艺术界观念几乎就是一个专家团体,他们通过授权而授予某物以资格。在一定程度上,迪基的理论暗示了那些授予权力的精英,它与道德语言的非认知性理论沾点儿关系。“那是艺术!”这句话有着“那是善的!”这样的逻辑地位,因为后者是在高度实证主义的兴盛时代里被解读的,那个时代先进的道德哲学家认为,道德语言所做的一切就是抒发情感。迪基对他们在做心理学分析的地方做了社会学分析,这值得赞扬,但根据真实条件,在这两者之间可选择的余地很小:它曾是或正是一个非认知性的艺术理论。他理论的关键之处在于:当被艺术界宣布为艺术时,某物才是艺术。正是这一点成了迪基立场中易受攻击的部分。谁是艺术界?标准的问题是伴随着这一问题吗:一个人如何成为它的一员?“如果代表确实存在,那么这些代表确实逐项审核了所有具有艺术资格的候选作品吗?当他授予一些作品以候选资格时,他们是否拒绝授予其他作品以候选资格?”理查德·沃尔海姆<sup>①</sup>戏谑式地问

<sup>①</sup> 沃尔海姆(Richard Wollheim, 1923—2003),英国哲学家和美学家。——译注

道。那么又是谁保有着这些决策的记录：它们是在艺术杂志里宣布的吗？艺术编辑是不是守候在裁判室之外，迫切地给他们的出版社打电话，告诉他们这些独家新闻？迪基在多大程度上能准确地意指他想说的东西？

这些仅仅是恶作剧式的困难。我们毫不意外地发现，沃尔海姆的最佳论证挪用了苏格拉底用来驳斥欧提弗罗的方法，也就是说，当欧提弗罗声称自己是讨论虔诚问题的专家，并称这个问题是神所爱的一切时，苏格拉底用这个方法驳斥了他。于是问题变成了：因为众神爱它，所以它是虔诚的；还是因为它是虔诚，所以众神爱它。如果问题是后者，那么必然还有些东西描绘了虔诚的特征，那是未得到清楚揭示的东西，也就是说，神是**根据某样东西**才爱它的。一旦我们知道它，我们就能如神一样专业。如果问题是前者，神确实就是他们所爱之物的专家，但他们的爱却是毫无根据或理由的。“如果他们所做的就是认定，那么对于他们所做的行为来说，艺术界的代表必须有什么理由吗？或者，他们不必有什么理由？”沃尔海姆问道。如果是这样，那么“这些理由最终会是我们所需知道的一切。它们将会提供给我们有关一幅画成为一件艺术品之理由的全部说明……而艺术界代表的进一步要求又是什么呢”。一旦我们认识到其成员声称某物是一件艺术品所依据的理由是什么，提到某个艺术界——至少是如迪基所采用的那个艺术界——就只是从艺术定义中退出。对于这个问题而言，并不仅是单纯的命令问题。而且，一旦我们知道得更多，授权似乎就无理由了。

但或许，授权的成分对于一个伦理话语的非认知性理论来说，并不如它的支持者最初所相信的那么关键：在说“那是艺术！”的过程中，就像在说“那是善的！”时一样，或许确实有一种宣告的元素。但在我们的道德话语中，我们实际上究竟会多频繁地说“那是善的！”呢？——就好似我们身处于海明威<sup>①</sup>的小说中那样。大约就像我们会很少称某物是艺术品那样稀少。较之于沃尔海姆所提供的东西，这里所涉及的理由则是更需要通过分析而获得的。有理由相信某物是艺术品，以及某物是艺术品有赖于那让它成为艺术的理由，在这两者之间必须做出某种区分。国家博物馆的馆长说某物是艺术！一个海关安检员或许的确会把这个事实作为相信某物是艺术的理由，这只是因为馆长是处于专业结构之中的。但他的说法——它是一件艺术品——并不是某物成为艺术的理由。然而，某物是一件艺术品，这依赖于某

---

<sup>①</sup> 海明威(Ernest Miller Hemingway, 1899—1961),美国小说家。——译注

些理由,并且在这个给予该资格的理由系统之外,任何事物都不会真的成为一件艺术品:艺术品不是天生就如此。无论名称是什么,一朵玫瑰就是一朵玫瑰,但一件艺术品不是。那也是让艺术在本体论上很有趣的部分因素。如果艺术品是自然物,那么体制理论这样的东西甚至不会创建。大致也是由于同样的原因,如果“风景画就和石头一样”这样的价值观散播开来,那么非认知论也几乎不会创建:不可能有一种关于石头的非认知性理论!

有关这些资格授予的理由,有两点需要谈谈:首先,成为艺术界一员也就是参与进了我们称之为理由话语(discourse of reasons)的系统之中;第二,艺术是历史性的,因为理由之间的相互联系是历史性的。《布里洛盒子》有机会成为一件艺术品是由于一个事实,虽然众多特征曾被看作是某物辨别为艺术的核心特征,但在《布里洛盒子》出现之前的数年里,这些特征都已经被拒绝视作是艺术本质的一部分,所以艺术定义本身就被削弱到几乎一切物都是艺术品的地步了。艺术界的成员应是熟悉这一部削弱史的人。《布里洛盒子》的非凡之处在于,它是从一种隐蔽的熟悉意象中提取出的,那意象看似远离了名义上对艺术感兴趣的诸审美成见,以至于看见它出现在艺术画廊中就会让人感到震惊,然而,同时人们也很清楚,现存流行的艺术概念中没有什么理论能把它拒之门外。这一授权或许来自沃霍尔,但在参与进相关理由系统之历史的人当中,却有足够多的人准备去承认它,将之纳入获得认可的艺术标准之列。所以,当我们了解了这些理由时,我们就拥有了我们所需的一切,确乎如此。人们忽略了以下两件事,正是理由话语授予了纯然是物之物以艺术的资格,以及理由话语就是从体制上加以解释的艺术界。当然,不同的个人在那一话语体系中占据着不同的位置:加拿大国家美术馆的馆长显然是落伍了,用懊恼的画廊商人的话说,他让加拿大成为艺术界的笑柄。但还是有很多其他人是停留在艺术界中早期位置之上的,这其中也包括那个画商,即使如此,她算是跟得上时代了,她把沃霍尔为她所画的一幅《幸运的两美元》看作是件艺术品。作为交换,她给沃霍尔提供了他的第一场主场秀,当时还没有其他画商愿意那么做。另一方面,是《布里洛盒子》让卡斯特里转向了沃霍尔这一边:他过去的疑虑是,沃霍尔直到那时看似还只是在做里奇滕斯坦<sup>①</sup>所做的那类事。而现在,沃霍尔已经进入了卡斯特里毫不犹豫地视之为雕塑的领域,卡斯特里疑虑的根据已经消失了。

<sup>①</sup> 里奇滕斯坦(Roy Lichtenstein, 1923—1997),美国波普艺术家。——译注

我在《寻常物的变形》(*The Transfiguration of the Commonplace*)<sup>①</sup>提出了一个命题,该命题是说,艺术品是符号表达,在这种符号表达中它们呈现出其意义。批评的任务是辨识意义并解释它们得到体现的方式。这样的解释之下,批评也就是理由话语,加入这个理由话语就规定了艺术体制论的艺术界:把某物视作艺术也就是准备按照它表达什么及如何表达来解释它。有时,作品的意义已经丧失了,而考古学中的复杂实践——如瓦堡(Aby Warburg)或帕诺夫斯基(Erwin Panofsk)这些大师很擅于此——被要求去发现它们,并且为这些作品重新建构起对于原初的艺术界来说应显而易见的东西。只是在它们作为符号的性质中,存在着一个交流系统、一个作品的隐含受众。我们可以把那类受众辨识为作品的艺术界,在该艺术界的成员之中是一些深谙理由话语的人,这个理由话语把那件作品建构为艺术品,建构其所是的作品。波普艺术之所以流行,原因在于其作品所蕴含的意义属于那一时代的日常文化,这样我们就好像看到艺术界与日常文化的边界重合了。电影明星、超级市场货架的明星、体育界明星、漫画明星,甚至在沃霍尔本人的例子中,艺术界明星,对于生活在日常文化生活中的任何人来说,他们/她们都是立刻可以辨认出来的。艺术以界定其日常生活的方式,救赎了对每个人都意义重大的符号。温暖、食物、整洁、可预测性,这些都是意义深远的人类价值,而堆在一起的坎贝尔汤罐例示了这些价值。布里洛纸板象征了我们与灰尘的斗争,以及居家生活秩序的胜利。漫画提取了我们童年的幻想,以其标志性的色彩和鲜明的轮廓,生动地体现了纯真无邪的视觉愉悦。从某一深刻的方面看,艺术是保守的,它让那些活在这种生活形式——这种生活形式具体体现在那些作品中——中的人能顺应他们所生存的生活形式。沃霍尔歌颂他所生长以及他所失去的那个世界。同样地,10年后,辛迪·舍曼<sup>②</sup>在她的《无题电影剧照》(*Untitled Film Stills*)中,<sup>③</sup>也赞美了一种消亡的生活形式:当她在20世纪70年代后期创作出这些作品时,这些剧照只是废弃品,并属于一种正在衰落的电影文化资料,当然,她所挪用的这些剧照产生了很好的效

① 该书中译本《寻常物的嬗变：一种关于艺术的哲学》，陈岸瑛译，江苏人民出版社2012年版。——译注

② 舍曼(Cindy Sherman, 1954—)，美国摄影家和电影导演。——译注

③ 《无题电影剧照》系列中，舍曼故意模仿电影剧照，自己扮演、拍摄了不同的女性角色。可参见蜂鸟网：《女权欲望：无题电影剧照》，<http://image.fengniao.com/113/1135981.html>；雅昌艺术网：《辛迪·舍曼的多种角色——福纪子对辛迪·舍曼访谈录（郑幼幼校订版本）》（上、下），[http://photo.artron.net/show\\_news.php?newid=224894](http://photo.artron.net/show_news.php?newid=224894) 以及 [http://photo.artron.net/show\\_news.php?newid=224895](http://photo.artron.net/show_news.php?newid=224895)。——译注

果。一幅舍曼的剧照和一张“真实的”剧照之间的区别，与卡斯特尔寻求去跨越的艺术和手工艺品之间的差别是相对应的。这种差别在哲学上是难解的，因为她的剧照实在太像真实剧照了，以至于按照彼得·谢达尔<sup>①</sup>的看法，人们说，他们知道“她的”剧照属于哪部电影是很常见的。只是作为阐释的开场白，我们必须说：她的照片是与一类真实剧照有关的，这些剧照太像真实剧照了，以致很容易被视为是其所指的范例，它们进而与剧照所属的生活的价值和态度有关。那就是为何她的影像意义如此丰富的原因。当真实的剧照不再被当作观看者一般文化的一部分时，也就是说，当舍曼的剧照看起来仅仅只像照片时，它将会需要瓦堡和帕诺夫斯基的考古学及阐述的天赋，以便让它们的意义可以理解。

我此处所指的这种阐释是在约束真实与虚假的情况下进行的：阐释一件作品就是要承诺对作品做某种历史性的阐述。我所赞成的艺术界理论是个人的松散关系，通过理论和历史，这些人完全知道他们能够实践艺术史学家迈克尔·巴克桑德尔<sup>②</sup>所说的“推理性的艺术批评”，这实际上只是对艺术品的历史性阐述。当阐述(explanations)出错时，阐释(interpretations)也就错了。还有另一种阐释，诚然，它在现今得到了许多讨论，即罗兰·巴特<sup>③</sup>所认为的“可写的”阐释，它反对“可读的”阐释。我所讨论的是可读的阐释，即可写的阅读在逻辑类型上接近于非认知性话语——它由授权和声明组成：它就是作品对观看者来说所表达的东西，无需关心它是对还是错。正是在这种意义的阐释下，作品有时才被说成是容许无限阐释的，阐释在其中是一种与能指的嬉戏。它或许，而且它在某种程度上也已经由约瑟夫·马戈利斯<sup>④</sup>等人讨论过了，即可写性也暗示了一种可读的阐释：在它“对我”可以有什么意义的问题出现之前，它首先要求某物被认可为是一件作品。人们或许也会讨论，艺术之所以重要的部分原因是，它能或甚至必须让可写的阐释发生，并对特定的观看者表达特定的意义，而不是对每位观看者表达同样的意义。如果我在看《李尔王》时想到了我的家族史，那对《李尔王》而言并无阐述价值。如果我高兴地注意到，有时我能在马奈的《奥林匹亚》的人物中看到我女儿的一些特征，这并不是推理性的艺术批评。可读的阐释是不可靠的，正是因为它在形式上是一种阐述性的假

① 谢达尔(Peter Schjeldahl, 1942— )，美国艺术批评家。——译注

② 巴克桑德尔(Michael Baxandall, 1933—2008)，英国艺术史家。——译注

③ 巴特(Roland Barthes, 1915—1980)，法国理论家和符号学家。——译注

④ 马戈利斯(Joseph Margolis, 1924— )，美国哲学家和美学家。——译注

说,但它不是无限的,也不是主观的。我对德里达<sup>①</sup>的理解是,对他来说,只存在着与能指的自由嬉戏,因而只有可写的阅读。而我所理解的肯达尔·沃顿<sup>②</sup>的有趣的再现理论——如他所称的“假装相信”(make-believe)——是,我不能看出它如何能包容这两种阐释之间的区别。

当任务是为作品制定某种类似理论的东西时,考察一下艺术界成员对首次碰见的作品做出反应的方式,会颇有启发性,而针对该情况,艺术界也常常呼唤某种对它的评价,例如就像批评家所被要求的那样。罗伯塔·史密斯(Roberta Smith)是《纽约时报》的一个评论家,她有次告诉我,她发现最让她有兴趣的那部分工作是:她经常是第一个写某位艺术家的人,没有任何可资利用的历史或理论的帮助,因为这艺术家还鲜为人知。此时,那些艺术界之外的人会碰到相当多的困难,因为除了承认它“必定是艺术”——它是出现在一个画廊、甚或是在一个博物馆里的——之外,他们能说出的理由极少。其原因在于,他们缺少进入适用于此的理由话语的门路。他们最多只能以非艺术的方式去描绘它,如“它是用胶合板造的”或“它看起来就是一堆破玻璃”。但即使当有人已经进入了这一话语系统,并且他因此确实是艺术界的一分子时,他也并非绝对可靠的。而有的人只是开始讨论这个尚有争议的作品,但该话语还要加以修正。艺术界并不会做出统一的反应。

考虑一下伊娃·海瑟<sup>③</sup>的《节拍器不规则 2 号》(*Metronomic Irregularity II*),或许它如现今这样在雕塑方面已经有很大影响了,但当这件作品在 1966 年首次展出时,人们对它感到如此陌生,甚至一个老练的艺术界成员也几乎会视之为激进的异端。这个作品很宽大,由三个上了漆的木板组成,每个都有 48 平方英寸,由约同样尺寸的空间隔开。木板则在每隔半英寸处打孔,所以它们看起来就像工业孔板,尽管它是“手工的”。它们由镀膜的金属丝松散地穿进穿出、拉着连接在一起,这样它看起来就像乱糟糟的一团。各个木板是机械式的、有序的,看上去就好像那金属丝本身也应该是拉紧的、有序的,但它不是这样,金属丝令人失望地松着又纠缠不清:它看上去就好似它是由某个系鞋带有困难的人穿过那些孔造成的。在某种程度上,金属丝看似像放松的束腹带,以便让被约束的肉体松口气。在 1966 年根本看不

① 德里达(Jacques Derrida, 1930—2004),法国解构主义哲学家。——译注

② 沃顿(Kendall Walton, 1939— )美国哲学家和美学家。——译注

③ 海瑟(Eva Hesse, 1936—1970),美国德裔雕塑家。——译注

到与它类似的东西,除非有人常去海瑟的雕塑室,即使那样它也是有点新奇的。它被挂在玛丽莲·菲希巴赫画廊(Marylyn Fischbach Gallery)的墙上,出现在由露西·利帕德<sup>①</sup>所组织的名为“怪诞抽象派”(Eccentric Abstraction)的展览中。正是在那里,希尔顿·克莱默(Hilton Kramer)——他后来是《时代》杂志的评论家——对它给出了决定性的误读。“二手的”,他写道,“它只是把杰克森·波洛克<sup>②</sup>滴彩画(drip painting)的意象改编成了一个三维的媒介”。现今,如果有人从这一视角来看纠缠的金属丝,认为这个作品看起来就像是把波洛克绞在一起的颜料做了一番三维转换,这几乎算得上是一个重要发现。人们可以这样来重构艺术家的意图:制造与滴彩画相似的一种雕塑类似物,并与波洛克注入其绘画中的精神一样,把紧迫、活力、自发性渗入到雕塑中,这不是很好吗!但与所提议的这个主题相反,实际的作品可能是哀伤的、二手的,但也是第二流的。波洛克绘画的非凡张力简直不会在松散而几乎笨拙的布线中发现。

但这种阐释却忽略了对一丝不苟打孔面板的说明。克莱默把它们看作是对缠成一团部分的辅助,是这个部分让纠缠的金属丝在物理条件上得以可能,他因而或许只是把打孔的面板仅仅看作是辅助性的,是一种基础或框架,而作品则存在于金属丝之中。但假如相反,它们是这作品的一部分呢?那它就整个不再像波洛克的作品了。波洛克式眼光的每个部分都不是做着类似有钉板那样的重复结构化的安排。这些作品是属于不同秩序下的冲动,它在抽象表现主义的世界中不可能出现,而在极简主义的世界中却相当有可能出现,而海瑟是属于这个极简主义世界的,她的作品深思熟虑地利用了有钉板这样的工业原料。把极简主义和构成主义联系在一起是有其历史的,它在观念上利用了工业原料。但不管怎样,一旦我们决定那穿孔的木板属于作品的一部分,克莱默的说明立刻显得不完整而且有误。一种更加充分的说明现在取消了“二手”的绰号,它是这样的:这件作品由两个相反类型的要素组成,一种是机械而有秩序的,而另一种则是不规则而又无秩序的。一种是古典的,而另一种则是浪漫的;或者,一种是男性气质的,另一种则是女性气质的。这作品就是围绕着这两种类型之间的张力而组织起来的。无望的金属丝努力去统一其对应物彼此相分离的片段,但当它在开孔处穿进穿出,追求统一、和谐和视觉平和

① 利帕德(Lucy Lippard, 1937— ),美国艺术批评家。——译注

② 波洛克(Jackson Pollock, 1912—1956),美国抽象表现主义艺术家。——译注



时，它们仍旧是分裂的。于是它是一个滑稽的、可能是非常滑稽的作品。在四年后的最后一篇采访中——这篇采访发表在她早逝的那个月，海瑟谈到了她作品的喜剧性特性，它的客观的荒谬，甚至(她自己用的词)它的“愚蠢”。但在1966年，无论是对她还对于其他人来说，不论是作为海瑟艺术界的一员，或是对敌对的那一方来说，这或许还是不可见的。

即使是标题《节拍器不规则》，也是够滑稽的，它会给我们一些有关该作品的一条线索，节拍器是规则性的范例，这一情况会让一个不规则的滴答滴答的节拍器(tocking metronome)几乎成了一个达达主义的玩笑。克莱默的说明按照我所称的阐释性观看(interpretive seeing)来说是一次失败，因为他没有注意到作品的另一部分，因而把一个片段阐释为了全部。我提出这个并不是对他进行批评。这其实是一件不同寻常的作品，鉴于他工作的需要，他甚至于有时间考虑下这个出现在这次标新立异的展览中的古怪作品，并可以为它衍生出一种聪明的理论，即使这可能是错误的理论。但因为，为了按照规定方式来回应这个有孔板，在克莱默要在其中发展出他的好眼光的那个艺术界中并没有留下多少空间。他几乎不得不从作品之外来看它，并视之作为一种对它的粗劣支持。海瑟的整个作品中，在某个作为底座的东西与作为作品的一个部分这两种情况之间有一种含糊，由于理解了底座本质上的候选身份，因而它是没有底座的。海瑟著名的、令人钦佩的《挂断》(*Hang Up*)由一个非常大的框架构成，围绕着这个框架，她小心地缠绕了上色的破布，然后是一个很大的不规则地圈起来的金属管，这个金属管从一个角落伸出来，侵入了我们的空间，然后又悄悄回到框架的相反一角里。人们必须对这个圈是不是作品做出一个决断，一尊虫子一样的雕塑；或者，判断这件作品是不是一个作品的两个组件之间的一种芭蕾般优雅的相互作用，而这件作品本身是根本没有底座的。海瑟的作品构成了实际上始终如一的作品集，这个合集一直在表达一种强烈的艺术视像。特定的隐喻暗含于其中，特定的问题针对雕塑的本质而提出——或许也针对了女性的本质、甚至爱的意义。在我看来，所有这些都是内在于合集之中的，并且通过她作品所要求的理由话语而变得明确。这决不是由一个体制化的艺术界所授权的。或许，无论海瑟活在哪个时代，她都会是海瑟，但据我们所知，她的作品在1926年或是在1886年都是不可能的，并且，考虑到这种个性是表现在作品中的，很可能，我们所知的她的个性在那早期时代里也几乎是不可能的。

然而，有一件事却是很清楚的：或许有些人理解波洛克纠缠在一起的颜料是如

何出现在画的表面区域的,但对于海瑟乱成一团的金属丝是如何出现在她的面板之间的,那些理解波洛克的人中没有人能想象到与海瑟所运用方式的丝毫相应之处。很可能,波洛克的作品是规定了他那个时代的个性——男子气概、阴沉、萨满式的、高度浪漫主义式的、冲动的、攻击性的、紧迫的、危险的、嗜酒的和野性的。而海瑟的个性则正好相反,她的英雄是沃霍尔:冷静、机智、概念性的。如果说,波洛克表达了他那个时代,而沃霍尔则是以与之相同的方式表达了他自身的那个时代,那么在这二人之间不仅是一种艺术的变革,他们之间还是一种历史性的革命。如果在海瑟的金属丝和波洛克的颜料之间有什么关系的话,那只会是指涉式的和讽刺性的。海瑟其实参加过一场展览,该展览的主题是贬低抽象表现主义:“抽象膨胀主义和塞满了的表现主义。”海瑟毕业于伟大的耶鲁艺术学院,并参与了极简主义派的理由话语的讨论,而这种极简主义的理由话语对于波洛克来说可能是难以理解的。克莱默的说法是一种非常不同的话语,而且,这种说法使他陷于疏忽大意的相似性喜剧中,这种相似性极大损害了艺术界言说艺术的方式:如果它看上去一样(或甚至于相似),那它就是同样的。

艺术界存在理由话语的体制化,相应地,成为艺术界的一员就是要了解:加入一个文化的理由话语意味着什么。在某种程度上,一种既定文化的理由话语是一种语言游戏,受到游戏规则支配,并且,有一种观点认为,只有存在游戏之处才会有输赢和游戏者,同理,只有在有艺术界的地方才有艺术。

西方艺术之中的游戏规则已经深深介入了一种批评形式,这就是为何西方艺术史的形态可以把自身看作是进步的。在这个艺术界中成为一个艺术家,就是在过去、必然也在其同辈人——在过去,这些同时代人与他自己的位置是不同的——中获得一个位置。个人的作品因而不言而喻是对其前及其后作品的一种批评。而这意味着,要理解一件作品就需要重构激发它的历史的和批评的观念。从拉斐尔前派开始,艺术家已经或多或少整个地把自身远离于他们的历史,这意味着他们正含蓄地卷入了一个半哲学的事业,即声称什么是——或什么不是——艺术。艺术定义在现代创造艺术的过程中,已相应地扮演了一个日渐重要的角色,当某物是或不是艺术这个问题日益频繁而尖锐地表达时,艺术定义问题就在近些年达到了顶点。家具是艺术吗?摄影呢?这些问题有助于界定艺术体制论努力要把握的理由话语的形态。另一方面,它们对其他文化及其他话语来说却并不一定是问题。比如,中国传统根本就不追求精确相似,而我们的传统却赞美模仿者的超凡才能。所

以摄影在 19 世纪的出现并没有给中国艺术界带来最初的难题。然而，当它造成了一种挑战时，中国艺术史的整个形态都为了适应它而改变了。

这个时刻在西方对其认同非常重要，因为这时作品就呈现在理由话语的演化过程中。较之于艾德·莱因哈特<sup>①</sup>在 1962 年所做的红方块作品，1915 年由马列维奇<sup>②</sup>所创作的红方块虽然可能与之精确相像，但却是一件极不同于莱因哈特版红方块的作品，转而，它也极不同于由玛西亚·哈菲夫<sup>③</sup>在 1981 年所做的红方块。的确，马列维奇在某种程度上有“破冰”的功绩。但我在说莱因哈特和哈菲夫的红方块是“二手的”时真的要很小心，而以前人们却一直都是这么说的。我只是力求在对历史的态度上，让艺术的体制论比它迄今所做的更加敏感。在总结这一讨论之前，我想举个更进一步的例子，以便清楚表明：艺术史学家在批判地思考与他们有关艺术家时，他们如何经常地让自身非历史化。当人们仔细地审查它时，艺术史家的艺术批评实际上是惊人的柏拉图式的。

罗伯特·曼戈尔德<sup>④</sup>是一位极简主义画家，和伊娃·海瑟是同代人，他也是海瑟的同班同学，是具有非凡天赋的耶鲁艺术专业硕士(MFA)群体的一员，这批人在 20 世纪 60 年代**整体**搬到了纽约并聚居在索豪区(SoHo)。我前不久问他，他自己觉得谁对他的作品写的评论最有趣，而他看上去很苦恼。他说，“没人，根本没人”。在 1990 年，当我问这个问题时，他已经有了国际声誉，广为人们收藏和推崇，所以在他看来，批评晦涩的艺术界文学之翼看似并没有极大地影响他的生涯。但无论如何，批评界 1965 年对他首场展览的回应，以及对在非希巴赫画廊再次举行的展览的回应，都几乎是不幸的。然而，人们却能很容易地从这些消息中推论出这些作品是怎样的。约翰·卡纳迪<sup>⑤</sup>在《纽约时报》中这样写道：“对于这些平坦的墙壁大小的区域而言，那儿或许存在着伟大的纯粹性，极轻微，几乎不可觉察，渐变地，但纯粹性在它变成无一物之前只能走到这么远。这些努力只是毫无意义的。”同一天，在《先驱论坛报》(*Herald Tribune*)上写道(曼戈尔德告诉我，这是“同一天的一点小沮丧”)：“对办公隔断、墙壁隔离、或是对墙本身的赞美导致了相当沉闷的观看。曼戈

① 莱因哈特(Ad Reinhardt, 1913—1967), 美国抽象表现主义画家。——译注

② 马列维奇(Kasimir Severinovich Malevich, 1878—1935), 俄国抽象主义画家。——译注

③ 哈菲夫(Marcia Hafif), 美国当代艺术家。——译注

④ 曼戈尔德(Robert Mangold, 1937— ), 美国艺术家。——译注

⑤ 卡纳迪(John Canaday, 1907—1985), 美国艺术批评家。——译注

尔德是在非艺术中发现他对艺术的固执看法的，这种成见极强地依赖于否定性原则，致使人们对他的空白表面之建构的反应也同样是否定性的——如果不是一种乏味的刺激的话。”可以有把握地假定，读者不会冲到非希巴赫画廊去看曼戈尔德的开幕展。

这两个评论家对作品的假定，在性质上都与克莱默批评海瑟的言论相近：每个人都试图建构一种阐述性叙事，据此，作品应该以特定的方式来加以归类。卡纳迪把它看作与纯粹性有关，因此继续了一个纯粹性在其中是一种艺术价值的历史，或许，他想到了蒙德里安<sup>①</sup>或是马列维奇。但他也把它看作是处在某个批评框架之下的一幅绘画，在此框架之下，看是一种视觉愉快的形式。曼戈尔德的作品虽然是美观的，但不是特别要被看作是一种图绘性（painterliness）的一个最低限度的范例，马蒂斯或特纳也许是这种绘画性的最高范例。但如果我们放弃这些假定，并让这些叙事变得无效——因为它在这种叙事下已是不可行的，我们要如何进行？约翰·格鲁安（John Gruen）把这些看作为是对“墙”的赞美，并视之为一些在非艺术中寻找艺术的计划的一部分，这两种动机能否应用于曼戈尔德的作品，这又一次显得不清晰起来。如果这些假定被放弃，批评性的评估——“毫无意义”和“乏味的刺激”——就不再是特别的声音了。人们必须发现真正的叙事，当一个人不得不像记者评论家必须履行他/她的合约那样，写下许多的短评时，这并不容易做到。

1974年，曼戈尔德已经上升到了一个让人印象深刻的高度，足以在那个时代引领风气的艺术杂志《艺术论坛》（*Artforum*）上发表一篇采访，并足以吸引到一位极不同寻常的高级别批评家的关注。罗莎琳·克劳斯是一位艺术史学家，对其同代人有着很强的支持信念。正讨论到一件应该已经过时而被遗忘的作品，如果批评家真的有权力：

你早期作品经常被描绘为不得不处理由一个工业词汇所暗示的内容，例如，露西·利帕德在1965年是那么解读的。当时，这样去描绘它的特征似乎是很有吸引力的，因为那么多的事正在发生：极简主义雕塑和这种极简主义绘画，它们显然唤起了对工业形态、工业构成方式的热情。所以她把你的内

<sup>①</sup> 蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian, 1872—1944），荷兰画家。——译注

容说成是受工业因素所触动的，但我并不真的认为那是正确的——至少在我看来。

曼戈尔德对此的回应体现出他对这个批评家是感到多么不舒服：

哦，提到的那个东西从字面上说是墙的组件。

你把它想成了是和面板，和建筑学上的断片有关的吗？

是的，我对绘画的组件这个想法很感兴趣，它可能被片段化为各部分，但仍然作为一个整体而存在……

现在，有趣的是去看看克劳斯是打算如何漠视那个我所谓的初始艺术界(primary art world)的观点的：艺术家和那些最接近他的人——就像利帕德当然会做的那样——与抽象派艺术家罗伯特·雷曼<sup>①</sup>密切结合，并参与进雕塑室的讨论中，作品正是在这一讨论中出现的。克劳斯是一个艺术史学家，已经看过了大量的艺术，她看到了一种类型的联系，曼戈尔德以及就此而言的初始艺术界的成员都对这一类型熟视无睹。她现在正谈到已经弯曲了对角线边缘的某个晚些时期的作品。她发现该作品“非常有象征性”。

这个弯曲了下沿的作品看起来非常像盾牌。它们让我想起一种15世纪的绘画，有人把卡斯塔尼奥<sup>②</sup>的画画在盾牌上，从盾牌正面的整体感上来看，它既作为图画也作为一个徽章。

在该期的《艺术论坛》中，艺术史学家约瑟夫·马谢克(Joseph Masheck)发表了一篇文章《曼戈尔德的人文主义几何学》，在这篇文章中，他发现曼戈尔德是在皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡、帕拉迪欧、<sup>③</sup>拉斐尔、列奥纳多·达·芬奇、卡拉奇、<sup>④</sup>马蒂

---

① 雷曼(Robert Ryman, 1930— )，美国艺术家。——译注

② 卡斯塔尼奥(Andrea del Castagno, 1421—1457)，意大利艺术家。——译注

③ 帕拉迪欧(Palladio, 1508—1580)，意大利艺术家。——译注

④ 卡拉奇(Annibale Carracci, 1560—1609)，意大利艺术家。——译注

斯的历史中——在斯特拉、<sup>①</sup>埃尔斯沃思·凯利、<sup>②</sup>弗里茨·格拉纳、<sup>③</sup>马列维奇以及其他许多人中——进化而来的。就好像或许有一部关于形式的词典——正方形、半月形、梯形、环形、三角形——这个词典列举了所有时代的艺术家和作品的名字，而作为词典的条目，这些名字就具有了某种形态。就好像所有这些作品彼此都是姻亲，而博学的艺术史学家被定位为：他们的任务是调查这些形式的景观，并提醒一下自己疏远的类同性。艺术史讲座带有大量的幻灯片，这些幻灯片强调了相似性，让演讲者能利用后结构主义的习语，并把帕拉迪奥说成是铭刻于曼戈尔德之中的，我认为这种艺术史讲座是对这一思考方式的回应，这可能是合法的，但只是搁置了未曾有人给过我们的东西，即对类同性的很好分析。

声称一种类同性是推论的艺术批评的对立面，因为它根本上要求了一种非历史性的阐述。人们并不清楚，曼戈尔德是否真的看了卡斯塔尼奥（他的作品就展在大都会博物馆里），或者，如果他看了卡斯塔尼奥的作品，那么那件作品就在他身上留下了印迹：一件作品在艺术史学家的心中“唤起”了其他人，这就足够了。在1985年纽约现代艺术博物馆举办了饱受批评的展览《原始主义与现代艺术》，这场展览中的类同性原则也正是这场展览的原则：在贾科梅蒂<sup>④</sup>与伊博（Ibo）<sup>⑤</sup>的雕塑之间有些“类同性”，这意味着在抽象形式的层面上，它们彼此相似，尽管人们并不清楚，贾科梅蒂是否真的曾看到过他作品所谓的类同。致力于“当代类同性”的展览同样存在着一种分化，也就是说，现今利用羽毛或把棍状物绑在一起的不同艺术家的分化，诸如此类。现今，可能会有一种由某种类同性观念所支撑的阐述，但它通常是超历史的，也就是说，存在着一些通常的阐述，但它们对一个类同性类别下的所有成员又是独特的。通常，这些艺术史学家坚持阐述就如同一系列的例子坚持于某种理想的形式，而关系亲密的艺术史在精神上实质是柏拉图式的。但我认为，对所谓类同性主张的回应实际上都是“那又如何？”的态度，直到某种合法化的阐述出现。大量的艺术史学家独创性地赞成这些主张，就像在艺术史演讲中所做的那样——这种艺术史演讲推动了类同观的向前发展，通过并置事物之间形式上的相

① 斯特拉(Frank Stella, 1936— ),美国艺术家。——译注

② 凯利(Ellsworth Kelly, 1930— ),美国艺术家。——译注

③ 格拉纳(Fritz Glarner, 1899—1972),美国艺术家。——译注

④ 贾科梅蒂(Alberto Giacometti, 1901—1966),瑞士雕塑家。——译注

⑤ 伊博是指非洲的一种原始面具。——译注

似之处，以幻灯片来示范，而这些事物可能彼此之间根本没有因果关系。但在1965年左右的极简主义的圈子里，对工业材料的利用是主题式的。波普攻击了高雅艺术与低俗艺术之间的界限，或许是由于同样的理由，极简主义也攻击了美的艺术与工业艺术之间的界限。提到极简主义政治很可能是阐述性的，而提到类同性的方式却并非如此。

在1987年的一次与约翰·格鲁安的访谈中，曼戈尔德声称：“对于我在做什么、我所采用的方式以及我这么做的理由，为了界定这些问题，我有过一个困难的时期。当我做这些事时，我并没有哲学上的思考。我只是单纯地一直专注于其中……就任何形而上学的或精神上的含意而言，我和所有这些都无关。”1974年，他告诉克劳斯：“我在很大程度上是一个直觉式的艺术家。我遵从直觉或预感……我对自己所做的决定并没有一种清晰的理性的理由。”在理查德·马歇尔<sup>①</sup>的《五十位纽约画家》中，曼戈尔德写道：“我对描述、表述、鼓吹我的艺术，或为我的艺术证明某个理论或讲述一个故事并不感兴趣，我并不把我的艺术视为是特别数学的或重理智的。”这些都是一个受到批评家伤害的艺术家所做的回应。虽然如此，曼戈尔德从20世纪60年代早期作品到当下的作品中一直存在着一种演变，存在着一个合集，表现了强烈的艺术家个性。它依然看上去并不像粗野的、直觉性的作品。那些作品确实是陈列在菲希巴赫画廊的大型工业面板，不论艺术家能否遇到意识到其动机的那种情况，评论家都会发现一些对作品的历史学阐述。而且，在初始艺术界中发现它的可能性要比在15世纪人工制品中发现它的可能性更高，无论那其间会存在着怎样正规的类同性。我只要做一个观察。在与克劳斯的访谈中，曼戈尔德说道：

这些组件单元是根据一种四英尺长的分割而构造起来的，因为那是我所使用的建造原料的标准尺寸。我想造出一种开口的墙，这开口是粗略地以打破窗户可能会发生的方式而出现的……

这段话中有两点必定会让我们想起伊娃·海瑟的作品。它提到了四英尺长的分割、标准尺寸以及诸如“构造的”、“建造原料”等这些术语，这些术语提供了一些

<sup>①</sup> 马歇尔(Richard Marshall, 1944—2006),美国艺术家。——译注

暗示,即把我们与工业现实、预加工、标准化联系起来。(“4×8”带有同样的俗语意味,那也是坎贝尔汤罐所体现出的,而它在我们转向用厘米单位表述的时候则完全消失了,就像曼戈尔德的作品在欧洲目录中所表现的那样。)但“粗略地”一语则更多地携带了有关手与眼的暗示,而非机械过程:在工业化截面中开口的窗户不能“粗略地”放置,因为它们必须被精确地安置下来。所以我们在机械的与直觉的或社会的与个人的、重复性的与嬉戏性的之间,发现了同样的张力,而根据“形式上的类同性”,海瑟的作品与她的朋友、同行作品毫无相似之处。

这两方之间的相互作用在很大程度上界定了曼戈尔德作品的历史,至少在他的最近阶段,这种相互作用已经在实际上攻击了冲动精神中的规则性。对于新作品,曼戈尔德写道:“它们是一种疯狂……它们的形态是四边形的,每一面都有一个不同的尺寸……它们又非常毛糙,每一面都是不同的颜色。”其实,这些作品在四边形之中会有一种几何形,它有时事实上作为开口,有时又作为一个绘图或着色的形式。这些形式不能在其空间之内被完美地雕刻出来:它们有时碰到了边,有时又没有那么碰到它们,有时越过了它们的限制,有时又切得不正。它们是徒手做成的。并且这些作品的确是“古怪的抽象”。它是几何学上的颠覆、秩序上的偏离、规则的违抗。它们是极机智的作品——但寻找相似性、类同性、影响和回忆的批评家确实没能看到这些方面。以下是受人尊敬的批评家唐纳德·库斯比(Donald Kuspit)在1987年所写下的文字:“就如同布赖斯·马登,曼戈尔德在这里滞后地承认了在表面区域发生的表现主义事件(eventfulness),这在80年代众多作品中已经很突出了。”库斯比称之为“表面文章”(参见克莱默的“二手”)。艺术家被指责通过“努力保留一种本身已有麻烦的几何学”来赶时髦。但几何学在曼戈尔德的作品中却一直是麻烦,1965年的“粗糙”放置的窗户开口就是证据,对它而言,形式和表面在曼戈尔德25年里所生产的艺术中是真正的类同。

然而,对我而言,这里的问题与其说是谁对谁错的问题,还不如说是理由话语的问题,后者讨论及建构艺术品的过程,是艺术界的实质,而所谓对错的问题也正是在其中产生的,不存在授权。批评最终有些令人吃惊地很像科学,在其前沿发展出假说,消除它们或是发展出其他的假说。另一方面,在这一体制化的行动中,一个人最好要小心那种相似性的喜剧。在一次与莫里斯·德鲁利(Maurice Drury)的交谈中——这段话被引用在雷·蒙克(Ray Monk)的传记里——维特根斯坦说道:“在我看来,黑格尔总是想要说,看起来不一样的事物实际上是一样的,然而,我的



兴趣则在说明，看起来似乎是一样的事物实际上是不同的。”当我讲到那段话时，我想：那就是我整个艺术哲学的概括，当艺术与工艺、艺术品与单纯物这两个类别的成员看上去精确地相似时，在这两个类别之间却发现了深切的差异。适合于本体论目的的方法也同样适合于批评的目的。当你发现了一处相似，避开你的双眼，并为不同的艺术表达会如何能看起来彼此好似姻亲这个问题去寻找解释。

## 晚期资本主义美术馆的文化逻辑\*

[美]克劳斯 著 刘略昌\*\* 译



罗莎琳·克劳斯(Rosalind Epstein Krauss, 1941—),美国艺术批评家和理论家,哥伦比亚大学艺术史教授。1962年从卫斯理学院毕业后入哈佛大学美术系,1969年获得博士学位。1976年创建了《十月》杂志,该杂志成为美国艺术批评的领军期刊,云集了一大批新锐艺术批评家和理论家。

克劳斯的这篇论文受到詹姆逊的影响,集中讨论了晚期资本主义社会美术馆运营方式的深刻转变。借助美国极简主义艺术的个案,通过艺术创造与展出的相关性分析,作者深入析了当今美术馆的两种看似矛盾的功能,即一方面美术馆有重建艺术史的使命,另一方面,美术馆越来越成为资本操控的场所,非投资的过程资本进入美术馆,经销式的运作把藏品变成为抵押债券,美术馆长用交易利润取代了审美价值判断。同时,极简主义颠覆了艺术品的概念,通过系列作品的复制,在建构出碎片化的主体时,也为艺术品成为商品带来了更多的可能性。由此,克劳斯揭示了晚期资本主义资本和技术是如何渗入美术馆并发挥作用的,在这个过程中,极简主义与美术馆的重构实现了某种共谋关系。

---

\* 本文原本是为将于1990年9月10日在洛杉矶举行的国际现代艺术美术馆协会的集会写成的讲稿。发表演说之前,我把文章刊登在这里,以便如同我所希望的那样,可以实现文章标题的意图。不过,《十月》杂志这一期的及时出版也暗示我们:与其坐等在不改变文章框架的情况下对文章的论点或语言进行精心打磨,还不如使文章面对直接的讨论,后者显得更为重要。

\*\* 刘略昌,文学博士,上海海洋大学外国语学院副教授。

1983年5月1日：我现在还记得那个春天的早晨，空中飘着细雨，天气十分严寒，五一节游行队伍中的女权主义者方队在共和广场严阵以待。队伍刚一朝着巴士底广场挺进的时候，我们就挥舞着旗子，喊起了口号。“有借有还，再借不难”（Qui paie ses dettes s'enrichit），“有借有还，再借不难”，呼喊声此起彼伏。这呼喊声向密特朗总统新近任命的妇女事务部部长发出了警告，即社会主义阵营的承诺远远没有兑现。现在，从20世纪80年代末（有时被称作“‘咆哮的’80年代”）的视角再度审视那个口号的时候，我们就会发现：偿还债务会让人变得富裕的观点在情感上看似乎有些幼稚。经过10年赌场资本主义的教诲之后，我们明白了：发财致富的关键恰恰在于相反的要素。能让你变得富裕——其财富之巨远远超出了你最疯狂的梦想所能想象的程度——的要义在于充分发挥优势。

1990年7月17日：避开外面的热浪，我和苏珊·佩奇<sup>①</sup>沉着自若地穿过她那源自潘萨收藏（Panza Collection）的作品展。除了三四个很小的画廊之外，这些展品完全填满了巴黎现代艺术美术馆（Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris）的空间。起初，我因能与这些展品不期而遇而觉得十分兴奋——其中许多展品都似曾相识，但自从它们于20世纪60年代早期面世以来，我一直没能再次看到它们——因为它们成功地填满了众多画廊的巨大空间，强化了其他一切古怪的东西以创造那种极简主义特有的、统一的空间呈现的体验。对于作品而言，作为媒介的这种空间非常重要。在描述人们竭力改造美术馆广袤的空间，使其具备对充当这些弗拉文（Flavins）、安德烈（Andres）和莫里斯们（Morrises）作品展的背景来说不可缺少的绝对中立性时，佩奇也意识到了这点。的确，正是佩奇对空间的关注——作为一种具体化和抽象化的实体——才让我最终觉得它非常迷人。这一点在佩奇把我带到她自认为最有趣的展区时达到了高潮。这个展区坐落在一个新近经过腾空和整理，且背景呈现为中立性的画廊中，该画廊因为连续举办了弗拉文<sup>②</sup>的近期作品展而泛着闪亮的白光。但我们实际上观看的不是弗拉文的作品。站在佩奇的位置，我们打量着画廊的两端。通过画廊巨大的门口，我们可以看到毗邻房间里的弗拉文的另外两幅作品散射出的神秘光线：其中的一幅是浓浓的苹果绿光，另外一幅则是怪异的墨蓝色光。这两幅作品均预示了一种我们并不置身其中的空间之外的东

① 苏珊·佩奇（Suzanne Pagé），法国巴黎现代艺术博物馆馆长。——译注

② 弗拉文（Dan Flavin，1933—1996），美国极简主义艺术家。——译注

西,但光线对此却成了一种超感觉的符号。在我们看来,这两道光晕与——如同产业化的奇特光晕一样——画廊本身圆柱形的样貌可以说是极为吻合。具有国际风格的柱形物跳入了我们的视野。于是,我们正在体验这种经历,但不是所谓的艺术面前,而是在一种虽空无一物但却具有奇特浮华性的空间——在这种空间之中,作为建筑物的美术馆本身就成为了客体——中进行体验。

在这种体验之内,美术馆成了强劲有力而又空荡得恰如其分的呈现,成了藏品可以从中消隐的空间。说真的,这种体验的效果让人们无法再去欣赏在依旧展示永久性藏品的画廊中悬挂着的那些画作。与极简主义作品的规模相比,这些早期的画作和雕塑看起来微不足道且不合逻辑,其令人难以置信的情形就如同明信片一样。于是,正如许多古玩店的做法那样,画廊给人一种装饰过度、拥挤不堪且缺乏统一文化主题的感觉。

在考虑到“晚期资本主义美术馆的文化逻辑”时,有两幕情景让我苦恼不已,因为它似乎让我觉得:如果能够填平它们那表面差异之间的鸿沟,我就可以证明目前我们在现代艺术美术馆中所看到的一切背后的逻辑所在。<sup>①</sup> 下面就是两种可能的桥梁,因为具有偶然性,它们或许会经不起推敲,但无论如何它们也具有启示意义。

(1) 1990年7月的《美国艺术》(*Art in America*)同时刊登了两篇文章,该杂志对这种并列的意图未加说明但其做法却颇为有趣。其中的一篇题为《出售收藏品》,它描述了人们的态度适时发生的巨大变化。根据这种变化,美术馆的收藏对象现在可能被其负责人和受托人冷漠地称作“资产”。<sup>②</sup> 从把藏品看成是一种文化遗产或文化知识无法取代的独特体现,到将藏品视作纯粹的资本——藏品被当作股票或资产,其价值存在于纯粹的交换领域。只有在进行流通时,藏品的价值才能得到真正的实现——这种奇怪的格式塔转换(Gestalt-switch)似乎不仅仅成了可怕的财政困境的衍生品,也就是说,它成了1986年美国税法——取消了捐赠艺术品的市场价值的可减免税款——的产物。更准确地来讲,在美术馆运营的语境中——这一语境的企业性质因美术馆活动的主要资助来源及(说得更直接一点)受托人理事会的人员组成而变得明确化——它似乎成了一个更为深刻的转变的职能所在。

<sup>①</sup> 自始至终,我受惠于弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)的《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》(“Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism,” *New Left Review* 146 [July-August 1984], pp. 53—93)之处显而易见。

<sup>②</sup> Philip Weiss, “Selling the Collection,” *Art in America* 78 (July 1990), pp. 124—131.

于是,《出售收藏品》一文的作者可以宣称:“在很大程度上,美术馆行业的危机源自20世纪80年代的自由市场精神。从作为公共遗产的守护人到让位于具有高度市场相关性的藏品目录和扩张欲望的企业实体,美术馆在理念上已经发生了巨大的变化。”

在该文大多数的篇幅中,被认为对美术馆施加压力的市场正是艺术市场。例如,在谈到近些年来美术馆不得不面对“市场化的经营”时,明尼阿波利斯艺术学院的埃文·莫尔(Evan Maurer)似乎指称的对象或是在说到“有些人愿意把美术馆变成经销商”时,这正是盖蒂中心美术馆的乔治·格德纳(George Goldner)的意图所在。只有在该文的结尾,在论及古根海姆美术馆(Guggenheim Museum)近来的藏品销售情况时,作者才提出了某种比艺术市场的买卖更大的背景,以便作为一种可在其内部对出售藏品进行讨论的领域——尽管作者并没有真正进入这种背景。

但是紧随《出售收藏品》之后的是一篇题为《重构艺术史》(“Remaking Art History”)的截然不同的文章,它提出了由一场特定的艺术运动,也就是极简主义引发的种种问题。<sup>①</sup> 因为几乎从一开始,极简主义就把自己界定为工业生产技术内部的一种激进行动。对象系根据图样制造而成的事实表明:这些图样开始拥有一种极简主义的概念状态(conceptual status)——它考虑到了对某件作品进行复制的可能性——这会跨越审美原作向来被认为不可复制的界限。在某些情况下,这些图样连同原件或是代替原件被卖给收藏家,而收藏家也的确根据这些图样复制了一些作品。在另外一些情况下,则是艺术家本人进行了作品的复制:他们或者发行了作品的不同版本——可以说是多个原作——正如莫里斯<sup>②</sup>的许多玻璃立方体那样;或者用当代的复制品取代已经损坏的原作,正如阿伦·萨勒特<sup>③</sup>的做法那样。该文的作者认为,放弃原作的审美是极简主义本身重要的组成部分。因此,作者继续说道:“作为当代艺术的观众,如果我们不愿放弃艺术原作是独一无二的这一观念,如果我们坚持认为所有的复制品都具有欺骗性,那么我们会误解20世纪60年代和70年代许多重要作品的本质……在不牺牲原本意义的情况下,如果原作可以被取代,那么复制品就不该引起争议。”

① Susan Hapgood, “Remaking Art History,” *Art in America* 78 (July, 1990), pp. 114—123.

② 莫里斯(William Morris, 1957— ),美国玻璃制品艺术家。——译注

③ 萨勒特(Alan Saret, 1944— ),美国艺术家。——译注

然而，正如我们了解的那样，在这件事情上引发争议的恰恰不是观众而是艺术家本人。例如，唐纳德·贾德<sup>①</sup>和卡尔·安德烈<sup>②</sup>对潘萨伯爵<sup>③</sup>提出了抗议，因为后者根据两位画家出售的凭证做出了多个决定，并对他们的作品进行了复制。<sup>④</sup>的确，赞成复制艺术品的人员系由作品的所有者（这既包括私人收藏家也包括美术馆）组成——这个群体通常被认为对刻意保护他们的财产作为原作的地位兴趣最为浓厚——的事实表明这种情况简直是颠倒黑白。该文的作者也提到市场在她不得不讲述的故事当中扮演的角色。“随着公众对这一时期艺术兴趣的增加”，作者说道，“以及伴随着市场压力的增大，艺术品复制过程当中产生的问题毫无疑问将会凸显出来”。但关于“这些问题”或“市场压力”的本质究竟为何，作者却将之留待将来进行判决。

结果，在我于此设想的桥梁中，我们看到了市场重新构建审美原作的活动：它或者把原作变成了“资产”，正如第一篇文章所勾勒的那样；或者通过借助大批量生产技术而对挑战原作理念的激进实践予以规范化。该规范化采用了一种业已存在于极简主义特定程序中的可能性，这对于我论点的其余部分极为重要。但眼下我只是指出了一种并行不悖的情况：一方面是要描述现代美术馆面临的财政危机，另一方面则是叙述原作性质的转变——这是一场特定的艺术运动，也就是极简主义的功能所在。

（2）第二座桥梁可能会被更加快速地建起来。它只是包含一种奇特的回应，这种回应发生于极简主义萌发阶段托尼·史密斯<sup>⑤</sup>的一句著名评论和古根海姆美术馆的负责人汤姆·柯伦斯（Tom Krens）去年春天发表的一次评价之间。史密斯描述了20世纪50年代早期的时候，他驱车在尚未完工的新泽西收费公路上所做的一次旅行。史密斯提到了空间的无边无际，谈到了存在文化但又完全偏离了文化的感觉。史密斯说道，这是一种无法构想的体验，因此在打破框架这个概念的同时，此番体验也向他揭示了所有绘画的微不足道和“传神描摹”。史密斯宣称，“这次在路上的体验是某些命中注定的东西，但在社会生活中却无法被人察觉。我心中暗

① 贾德（Donald Judd，1928—1994），美国艺术家。——译注

② 安德烈（Carl Andre，1935— ），美国极简主义艺术家。——译注

③ 潘萨伯爵（Giuseppe Panza，1923—2010），意大利著名的现代艺术收藏家。——译注

④ 参见 *Art in America*（March and April 1990）。

⑤ 史密斯（Tony Smith，1912—1980），美国雕塑家。——译注

自忖度,显然这应该就是艺术的终结”。现在我们带着后见之明对这种论断的解释就是:托尼·史密斯所谓的“艺术的终结”与极简主义的发端相一致——的确,它在概念上也强调了极简主义的萌发。

第二个评论,也就是汤姆·柯伦斯所做的评论发生在我参加的一次访谈中,它也涉及到一次启示,不过这启示却是发生在科隆城外的高速公路上。<sup>①</sup>那是1985年11月的某天,在参观了一个由厂房改造而成的壮丽画廊后,柯伦斯驱车驶过一个又一个其他的厂房。突然之间,柯伦斯说道,他想到了自己邻近地区北亚当斯那大片的废弃厂房,于是就有了麻省当代艺术美术馆的启示。<sup>②</sup>重要的是,柯伦斯把这启示说成是超越了房地产仅仅具有实用性的一面。相反,柯伦斯说道,这预示着话语——套用他似乎特别喜欢的词汇——发生了根本的变化。这个变化广泛彻底,它发生在艺术本身借此得以理解的条件之内。于是,柯伦斯得到的启示就不仅仅是大多数美术馆规模狭小且存在缺陷,而是在于美术馆百科全书般的性质应该“结束了”。柯伦斯坦言自己认识到,现在美术馆必须要做的事情就是:从现代主义的大量艺术创作中选择极少数艺术家,对其作品进行深入的搜集和展示,而不是追求真正体验某位艺术家全部作品带来的累加效果而需要的那种巨大空间。我们可以宣称,柯伦斯设想的话语变迁就是从历时到共时的转变。通过在游客面前设定一个特定版的艺术史,百科全书式的美术馆致力于讲述故事。而共时的美术馆——如果我们可以这样称呼的话——将会打着体验强度的名义摒弃历史,这一审美控诉与其说是时间性的(历史的)还不如说完全是空间性的。这一模式,用柯伦斯自己的解释来说,实际上就是极简主义。在谈到自己的启示时,柯伦斯声称,正是极简主义才重新塑造了作为20世纪晚期观众的我们如何看待艺术的方式:我们现在赋予了艺术一定要求;我们需要体验艺术,体验艺术与其存在空间之间的互动;对于这种体验的强度,我们需要有一个累加的、连续的渐进过程;我们需要的规

① 这次访谈发生在1990年5月7日。

② 麻省当代艺术美术馆(The Massachusetts Museum of Contemporary Art)这一项目把此前由斯普拉格技术有限公司占据的750 000平方英尺的厂区面积改造成了一个美术馆综合体(那将不仅包括巨大的画廊展区,而且还包括一个酒店和几家零售商店)。该美术馆向柯伦斯负责的麻省立法机构提出议案,并且得到了一个特定法案的赞助。该法案可能会发行3 500万美元的债券,用于支付美术馆一半的开支。现在,麻省当代艺术美术馆即将完成一项可行性研究,该研究受到同一个法案资助并由柯伦斯担任主席的委员会负责实施。参见Deborah Weisgall,“A Megamuseum in a Mill Town, The Guggenheim in Massachusetts?” *New York Times Magazine* (3 March 1989)。

模应该更多更大。于是，正是极简主义才构成了这启示的一部分，即只有在诸如麻省当代艺术美术馆这样的规模上，对美术馆性质的这种彻底颠覆才得以发生。

在这第二座桥梁的逻辑之内，某种东西把极简主义连接到了——在非常深的层面上——对现代美术馆的某种分析之中，这种分析也显示出了它彻底的颠覆性。

现在，即便从我对极简主义所做的为数不多的勾勒中，还是出现了一个内在的矛盾。因为一方面，柯伦斯承认存在一种可以称为极简主义之现象学野心的东西；另一方面，在当代艺术复制品这一困境的驱使下，极简主义参与了一种连续性的文化，一种没有原作只存在批量产品的文化——也就是一种商品生产的文化。

这第一方面可被看作是极简主义的审美基石和概念基础，也就是《美国艺术》上那篇文章的作者将之称作“本原意义”的东西。极简主义在这一方面拒不承认艺术品是此前两个固定的完整实体之间的相遇：一方面，艺术品是已知种类的仓库——比如立方体或棱镜，是一种几何推理，是一种正多面体的具体形象；另一方面，观众是一个完整的传记式主体，一个因为预先知晓而在认知上把握这些形式的主体。绝非一个立方体，理查德·塞拉<sup>①</sup>的“纸牌屋”(*House of Cards*)的形状处于对抗阻力的不断变化之中，但却也是建立在毫不间断的重力条件的作用之上。绝非一个简单的棱镜，罗伯特·莫里斯<sup>②</sup>的“L形梁柱”(*L-Beam*)是位于观众感知领域中三根不同的插入物，所以每一种新的排列方式都会在观众与重新改变形状的对象之间引起一次相遇。正如莫里斯本人在他的《雕塑札记》中所写到的那样，极简主义的雄心是要逃离他将之称作“关系美学”(relational aesthetics)的领域，“把关系从作品中抽取出来，使之成为空间、光线以及观众视域的功能”。<sup>③</sup>

结果，为了使作品恰好发生在这知觉的刀刃上——艺术品与其观看者之间的界面——一方面需要在相遇之前从客体的形式完整性那里收回特权，从艺术家作为一种为这次相遇的性质预先设置规则的绝对权威那里收回特权。的确，对于作品产业化复制的癖好有意识地连接到了极简主义的这一部分逻辑，即试图摧毁唯心主义有关创造性权威的古老理念。不过在另一方面，这也是要重新构造审视主体的概念。

① 塞拉(Richard Serra, 1939— )，美国极简主义雕塑家。——译注

② 罗伯特·莫里斯(Robert Morris, 1931— )，美国雕塑家。——译注

③ Robert Morris, "Notes on Sculpture," G. Battcock, ed., *Minimal Art* (New York, 1968).



莫里斯写道：“客体只是新的审美的一个条件……人们比以往更加清楚地认识到：从不同的立场出发以及在各种各样的光亮和空间语境的条件下理解客体时，他本人其实正在建立各种各样的关系。”这时，把极简主义生产一种“读者之死”的欲望说成是要创造无所不能的读者/阐释者就可能纯粹是误读。但实际上，这种“他本人正在建立各种各样的关系”的性质也正是极简主义试图悬置的东西。不是较为古老的笛卡尔<sup>①</sup>式主体，也不是传统的传记式主体，这种极简主义的主体——这种“他本人正在建立各种关系”的主体——完全要视空间领域的条件而决定。这一主体融合在，但只是暂时性和片刻性地融合在感知的行为中。这是一种，例如莫里斯·梅洛·庞蒂<sup>②</sup>描述过的主体，庞蒂写道：“但是经验系统并没有如同我是上帝一般排列在我的面前，我从一定的视角出发体验过这些事情。我不是旁观者，而是卷入其中。正是卷入某种视角才使得我感知的有限性及其作为所有感知视野展现在完整的世界上成为可能。”<sup>③</sup>

用庞蒂这种基于所有感官的视野及完全有条件性的主体概念来说，正如我们所知道的那样，存在一种更进一步的重要条件。因为庞蒂不仅把我们引向了所谓的“存在视角”(lived perspective)，他还呼吁我们承认“存在的肉身视角”(lived bodily perspective)的优先性。因为正是身体沉浸在世界中，正是肉身拥有前后左右面向的事实，在庞蒂将之称作“前客观体验”(preobjective experience)的等级上，建立了一种充当知觉世界的意义之先决条件的内在视野(internal horizon)。于是，正是作为客体相关性的所有体验之前客观基础的肉身才构成了《知觉现象学》(*Phenomenology of Perception*)一书探讨的主要“世界”。

极简主义确实致力于这种“体验的肉身视角”的概念，这个感知概念将会摒弃它将其视作抽象绘画——在抽象绘画里，脱离了身体其他的感官系统，并在现代主义走向绝对自主的欲望中重构视觉性，已成为有关一个完全合理化、工具化和连续化主体的图景——之去形体化并因而苍白冷酷的几何化条件。极简主义坚持体验的直接性——可以理解为肉身的直接性——被认为是从现代主义绘画朝着实证风

① 笛卡尔(René Descartes, 1859—1650), 法国启蒙运动时期哲学家。他提出了“我思故我在”的命题, 建构了启蒙哲学的主体论。——译注

② 庞蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908—1961), 法国现象学哲学家。——译注

③ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Colins Smith, trans. (London, 1962), p. 304.

格渐浓的抽象作品之行进中获得的释放。

在这种意义上,虽然抨击了唯心主义较为古老的主体观念,但极简主义把主体说成是完全因事而定就成了一种乌托邦式的姿态。这是因为在这种替代中,极简主义的主体重新返回它的主要部分,重新根植于一种比曾经身为光学绘画之自主视觉性更为丰富紧密的体验土地中。于是我们可以说,这个步骤具有补偿作用,它修复了主体:该主体的日常体验越发变得隔离,变得具体化和专门化;该主体生活在作为一种日益工具化存在的先进产业文化的条件下。在抗拒商品生产之连续化、陈规化和庸俗化的行为中,极简主义以一种我们所认为的审美补偿姿态,向这个主体提供了一个某些身体丰富性瞬间的希望。

但即便在试图恢复体验直接性的时候,极简主义似乎是在对堕落的大众文化(及其无实质意义的媒介形象)和消费文化(及其庸俗化、商业化的对象)世界的特定抵制中进行构想,极简主义对“艺术复制品”敞开的大门还是可能会让晚期资本主义生产的整个世界潜入其中。<sup>①</sup> 工厂根据图样进行的对象复制标志着从工艺性到产业技术的转变,不仅如此,材料和形状的选择也充满着产业的味道。尽管树脂玻璃、铝框和泡沫聚苯乙烯意味着要摧毁犹如木雕或石雕那样古老材料标示的本性,可是因为价格低廉且具可消耗性,所以它们还是成了20世纪晚期商品生产的符号。尽管简单的几何图形式图充当感知直接性的媒介,它们还是成了那些受到大批量生产影响的标准化形式和适应集体逻辑的普遍形式的操作者。<sup>②</sup> 最为重要的是,极简主义抵制那意味着要采用重复性的、附加性的形式聚合的传统构造——唐纳德·贾德的“一个又一个事物”——就蕴含了被视作构建了消费资本主义之形式条件(也就是连续性的条件)的味道。因为正如连续的形式也在一个系统(在该系统之内,连续的形式只有在与其它对象、那些本身由人为制造的差异关系构建的

---

① 在哈尔·福斯特(Hal Foster)有关极简主义的谱系学研究中,作者对极简主义内在矛盾的分析论述相当精彩。参见 Hal Foster, "The Crux of Minimalism," *Individuals, A Selected History of Contemporary Art: 1945—1986* (Los Angeles, 1986)。在该文中,福斯特认为:极简主义同时完成和摒弃了现代主义,并预示了它的终结。在其批评模式(批判体制、批判主体的再现)及合作模式(超先锋派的模仿)中,大量的后现代主义出现于既是空间性又是生产性的极简主义的排列体系中。福斯特对此方式的讨论复杂地阐述了极简主义的逻辑,并预示了许多我在谈论其历史时提到的东西。

② 极简主义的艺术和语言批评(*Art & Language's Critique of Minimalism*)已经暗示了这种论点。参见 Carl Beveridge and Ian Burn, "Donald Judd May We Talk?" *The Fox* 2(1972)。在其形式或许是勉强充作许多后现代建筑的基础时,极简主义原本应该受到欢迎进入企业收藏一事于20世纪80年代又回到了原点。

对象相关时才具有意义)之内构建了对象一样,系列原则(serial principle)使对象隔离于任何可被看作原作的条件,并把它委托给一个幻象的、一个没有原作只存在批量产品的世界。的确在商品的世界中,正是这种差异构成了人们消费的东西。<sup>①</sup>

现在我们想问的问题可能就是:那场希望抨击商品化和技术化的运动何以总是携带着那些条件的密码?直接性如何总是潜在地受到其对立面的破坏——或许也可以说是受到感染?因为正是这个总是如此才在有关艺术复制品的现代争议中受到筛选,所以我们可以宣称:如此执着于特性的一种艺术如何能在其内部安排它的悖反逻辑呢?

但是这种悖论不仅仅在现代主义的历史中,也就是说在资本时代的艺术史中十分普遍;它还可能恰好就是现代主义艺术与资本之间关系的性质所在。在这种关系中,在其抵制特定的资本显形中,例如技术、商品化,或大批量生产主体的具体化,艺术家对于那种现象提供了一个替代方案。尽管可能更富想象色彩或更为精细,该现象可能还是被当成了它的一个功能,他或她对之做出反应之物的另一个版本。弗雷德里克·詹姆逊<sup>②</sup>——当资本逻辑在现代主义的艺术中现身时,他致力于对其进行追踪——对此进行了描述,例如梵高在作品中使其身边单调乏味的农民世界裹上了一层引起幻觉的表面颜色。詹姆逊声称,这种激剧的变革“可被看作是一种乌托邦式的姿态:这种补偿行为不再生产一个全新的乌托邦的感觉领域,或至少是不再生产那个现在凭自身力量为我们构成了一个半自动化空间的最重要的感官——视力、视觉、眼睛——的领域”。<sup>③</sup>但即使如此,它实际上也模拟了表现在身体资本中的劳动分工,因此“成为了正在涌现的感官系统的某个新碎片,该感官系统复制了资本生活的专门化和分工,而与此同时恰好就在这样的碎片化中,它竭力为它们寻求一种乌托邦式的补偿”。<sup>④</sup>

那么,这种分析所揭示的就是所谓的文化重组或詹姆逊本人所谓的“文化革命”的逻辑所在。也就是说,在艺术家可能正为产业化或商品化带来的噩梦而创造一个乌托邦式的替代物或补偿方案时,他同时也在规划一个想象的空间。如果多少受到了同一噩梦结构特征的塑形,该空间会为其接受者虚构性地生产一种可能

① Foster, *Individuals, A Selected History of Contemporary Art: 1945—1986*, p. 180.

② 詹姆逊(Fredric Jameson, 1934— ),美国文学理论和文化理论家。——译注

③ Jameson, “Postmodernism, or The Logic of Late Capitalism,” p. 59.

④ Jameson, “Postmodernism, or The Logic of Late Capitalism,” p. 59.

性,以便占据将会成为下一个更高资本水平的领域。确实,这就是文化革命的理论:艺术家规划的想象空间将不仅只从某个资本时刻的矛盾形式条件中涌现出来,它还使其主体——读者或观众——准备占领一个艺术作品已经使之进行想象的未来的真实世界,这个世界不是通过现在,而是通过资本历史中的下一时刻得到重构。

我们可以宣称,这样的例子就是柯布西耶<sup>①</sup>及其带有国际风格的故居。该故居超越了一个较为古老、衰亡的城市肌理,而为其规划了一个颇具未来派色彩的替代方案,它颂扬了那储藏在个体设计者内部的创造潜力。但迄今为止,这些项目在毁坏这个带有异质文化模式的、古老的都市社区网络的同时,也恰好为自己本身反抗的郊区扩张和购物中心同质化的、缺乏个性的文化做好了铺垫。

所以,极简主义内总有潜力存在:不仅是**客体**被卷入商品生产的逻辑,一个将会战胜其特异性的逻辑;而且极简主义规划的**主体**也将得到重组。也就是说,如果可以推得更远一点,极简主义那“体验的身体经历”的主体——它卸去了以往知识的压力,并融合在其与客体相遇的那个时刻之中——可以全部分解为当代大众文化那完全碎片化的、后现代的主体。人们甚至可以从中得到这样的暗示:通过不再过度看重传统艺术那古老的自我中心的主体,极简主义无意之中——虽然是合乎逻辑地——为碎片化打下了基础。

我认为,正是碎片化的主体在静候观众前来巴黎观看潘萨展览——这不是 20 世纪 60 年代极简主义那体验的身体即时性的主体,而是充斥在 80 年代末后现代主义的符号和幻影迷宫中分散化的主体。这不仅仅只是客体往往会遭到其发射物遮蔽的一种功能:如同许多闪烁的符号——地面上的物体散射出一束束光芒不时打断了平面图,灯具发出的光线照射着空无一人的房间的角落——这些发射物似乎脱离了它们的物质存在。此外,它还是詹姆斯·特瑞尔<sup>②</sup>偏好的那种新中心的功能:在 20 世纪 60 年代后期和 70 年代早期,特瑞尔对极简主义而言只是一个微不足道的角色,但到了 80 年代末,他却在重新规划极简主义方面发挥着重要的作用。特瑞尔的作品本身就是感官重组方面进行的操练,它是人们面前的一个几乎难以感知的闪光领域如何逐渐加强成型的一个功能:不是通过揭示或强调呈现出这种

<sup>①</sup> 柯布西耶(Le Corbusier, 1887—1965),20 世纪最著名的建筑大师、城市规划家之一,他是现代建筑运动的激进分子和主将,被称为“现代建筑的旗手”。——译注

<sup>②</sup> 特瑞尔(James Turrell, 1943— ),美国艺术家。——译注

色彩特性的表面——一个我们作为观众据说可以感知的表面——而是通过掩盖颜色的媒介，造成了如下的幻觉——它就是聚焦的领域本身；它就是人们面对的那个正被感知的客体。

现在，正是这种去现实化的主体——这个主体不再自己进行感知，而是以一种令人晕眩的努力，试图破解那从一个不再可以标示或可知的深度内部涌现出来的密码——成了许多后现代主义分析的焦点。这种空间有些浮夸且不再能被主体把握，它似乎超越了那些如同信息技术或资本转移的跨国基础设施一样的神秘标志的理解范围。在这样的分析中，这种空间常被称作“超空间”。反过来，这种空间又支持了一种詹姆逊将其称为“歇斯底里的崇高”(hysterical sublime)的体验。也就是说，恰恰在关于压制古老的主体性的时候——在所谓的效果弱化中——存在“一种奇特的具有补偿作用的装饰性的愉悦(decorative exhilaration)”，<sup>①</sup>取代了古老的情感，现在存在一种必须被恰当地称为“强度”的体验——这是一种自由漂移的、非个人化的情感，它受到一种特定的愉悦支配。

极简主义进行了种种颠覆：它处理或致力于生产那种新的碎片化和技术化的主体；它构建的不是体验本身，而是把美术馆的其他一些令人愉悦的晕眩感觉建构为超空间。正如我们所看到的那样，极简主义的这种颠覆式建构利用了总是潜藏于其内部的东西。<sup>②</sup>但是这种颠覆也发生在历史上的一个特定时刻。那是1990年，在美术馆本身正如何被重新规划或重新定义方面，这种颠覆与所发生的强大变化有所共谋。

《出售收藏品》一文的作者表示：古根海姆<sup>③</sup>出售藏品是其为了重构美术馆而采取的更大战略的一个组成部分，该作者还表示，柯伦斯本人把这种战略说成是多少

① Jameson, "postmodernism, or The Logic of Late Capitalism," p. 61.

② 20世纪70年代，在海涅·弗里德利希(Heiner Friedrich)的组织下，迪亚艺术基金会(Dia Foundation)主办了许多项目。这些项目建立了一些永久性的装置——例如德玛利亚(de Maria)的《土地室》(Earth Room)及《断裂的千米》(Broken Kilometer)——此外还产生了把一定的都市空间重新献给对它们自身“虚空的”在场之超然思考的效应。也就是说，在艺术品与其背景间的关系中，这些空间本身越发成为体验的焦点，成为一个难以读懂但却启人深思的非个人化的、类似企业权力的焦点。这权力渗透进了艺术世界，并把它们重新拉到另外一种关系网中。重要的是，正是弗里德利希在70年代中期就开始宣传詹姆斯·特瑞尔的作品(对迪亚艺术基金会来说，他也是特瑞尔那幅巨大的《罗丹火山口》的经纪人)。

③ 古根海姆(Solomon R. Guggenheim, 1861—1949)，美国商人、艺术品收藏家和慈善家，设有古根海姆基金会和古根海姆美术馆。——译注

受到了极简主义重构审美“话语”之方式的激励或辩护。现在我们想问的问题可能就是：那个更大战略的性质是什么？极简主义如何成了该战略的标志物？

后现代文化的分析家们所持的一个论点是：在从所谓的工业生产时代到商品生产时代——一个消费社会、信息社会或媒介社会的时代——的转变中，资本并没有被不可思议地超越。也就是说，我们并没有置身于一个“后工业社会”或“后意识形态社会”。他们将会争论道，我们确实处于一种形势更加纯粹的资本当中，其中工业模式可被视作将要进入一些此前曾经多少与之分离的领域（比如休闲、体育和艺术）。用马克思主义经济学家欧内斯特·曼德尔<sup>①</sup>的话来说：“远非再现了一个‘后工业社会’，晚期资本主义于是在人类历史上第一次构成了普遍存在的工业化。机械化、标准化、过度专门化以及劳动分工，这些过去在实际产业中只能够决定商品生产领域，但现在它们却渗透进了社会生活的所有部门当中。”<sup>②</sup>

作为例子，他提到了绿色革命或农业通过引进机器和化学药品而实现的巨大产业化。正如其他种类的产业化一样，古老的生产单位遭到解体——农户不再去自己制作工具、食物和衣服——它们被专业的劳动力取而代之；其中的每一种功能现在都相互独立，它们必须通过贸易这个中间媒介才能联系起来。用以支持这种联系的基础设施现在也将成为贸易和信贷的国际体系。曼德尔补充说道，促使这种扩大的产业化得以实现的东西在于作为晚期资本主义标记的资本过剩（或者是非用于投资的过剩资本）。下降的利率释放和调动的正是这种过剩资本，而它反过来又加快了向垄断资本主义过渡的进程。

现在，非用于投资的过剩资本恰好就是一种用于描述美术馆财产（无论是土地财产还是艺术财产）的方式。如同我们所看到的那样，现在美术馆的许多角色（负责人和受托人）实际上正是以这种方式来描述他们的藏品。但是他们看到自己对之做出回应的市场是艺术市场而非大众市场。他们想到的资本化模式是“经销商”而非产业。

有关古根海姆的许多作者已经表示怀疑，认为所有的这些不过是个例外——大多数人将会同意，一旦其逻辑变得显而易见，这个极具诱惑力的模式将会成为他人竞相效仿的对象。《纽约时代杂志》上有关麻省当代艺术美术馆概况的撰稿人确

<sup>①</sup> 曼德尔(Ernest Mandel, 1923—1995), 德国经济学家。——译注

<sup>②</sup> Ernest Mandel, *Late Capitalism* (London, 1978), p. 387, as cited in Foster, p. 179; Jameson, "Periodizing the 60's," *The Ideologies of Theory*, vol. II (Minneapolis, 1988), p. 207.

实对汤姆·柯伦斯的说话方式记忆犹新，柯伦斯不断提到的不是美术馆而是“美术产业”，把它说成是“资本过剩”，需要“合并征购”和“资产管理”。此外，运用产业的语言，他把美术馆从事的活动——美术馆的藏品展览和展品目录——说成是“产品”。

现在根据从其他产业化那里了解到的情况，我们可以断言：若想高效率地生产这种“产品”，需要的不仅是古老的生产单位的解体——正如美术馆的馆长不再同时充当展览的研究员、撰稿人、负责人和制作人，而是越来越细化地只发挥其中的某个功能一样——而且还会造成每个层面日益加强的技术化（通过基于电脑的数据系统）和操作的集中化。它也会要求日渐强化对艺术对象资源的控制，而后者可以廉价高效地进入流通当中。此外，关于这种产品富有成效的市场交易问题，也会需要一个进行产品销售——为了提高柯伦斯本人所谓的“市场份额”——的越来越大的层面。即便不是天才，人们也会知道这种扩张有三个直接的要素：（1）更大的藏品目录（古根海姆获得潘萨伯爵的300件藏品就是在这方面迈出的第一步）；（2）销售产品的更多有形的渠道（正如麻省当代艺术美术馆的做法一样，萨尔兹堡和威尼斯/海关项目是可以实现这一点的潜在方式）；<sup>①</sup>（3）充分利用藏品（在该案例中，显然不是说要出售藏品，而是将其转移到信贷部门或资本流通中）；<sup>②</sup>于是藏品将不得不作为一种债券进行旅行。非常典型的是，对藏品进行抵押将会成为对之进

① 在实践计划的不同阶段，规划的一些项目包括了萨尔兹堡的古根海姆美术馆，其中奥地利政府可能会支付一座新美术馆的费用（由汉斯·霍莱茵设计），并捐赠美术馆的运营费以便回报纽约古根海姆经营的一个项目——该项目的一部分将会使得古根海姆的藏品流入萨尔兹堡。此外，对于建立在前海关驻地上的威尼斯古根海姆美术馆也会存在一些交涉。

② 作为其产业化的一部分，古根海姆愿意出售的不仅有次要的作品还包括一些艺术杰作，这是《出售收藏品》一文的论点所在。在谈到出售的康定斯基（Kandinsky）的作品时，该文的作者引用了格特·施夫（Gert Schiff）教授说过的一席话：“那真是整个收藏的核心部分——他们几乎什么都可以卖，但那幅作品除外。”据说，古根海姆的前负责人、现在的受托人汤姆·梅瑟（Tom Messer）“对这笔交易感到极不满意”（第130页）。这次报道的另外一个细节就是苏富比拍卖行（Sotheby）对康定斯基这幅画作的估价（1000万—1500万美元）与其实际售价（2090万美元）之间存在着惊人的差距。实际上，就古根海姆拍卖的这三幅作品而言，苏富比对其价格低估了40%之多。在一个如同古根海姆一样职业角色日益专门化的领域中，这提出了一些有关“资产管理”的问题。因为显而易见，无论是美术馆的员工还是其负责人都没有理解市场的现实，依靠苏富比的“专家鉴定”（当然不是公正无私的），为了实现自己的目标——购买潘萨的藏品，他们或许出售了不止一件作品。还有一点显而易见的是——不仅根据施夫的评价而且基于威廉·鲁宾（William Rubin）的论断，其意思大概说：在过去30年的经历中，他从未见过一幅能与出售的康定斯基这幅画作相媲美的作品；在未来的30年中，很可能也不会再有另外一幅能与其抗衡的作品——馆长与管理技能的分离轻率地歪曲了美术馆的判断，从而使其有利于那些能从进行的任何“交易”（拍卖人、经销商等等）中赚取利润——以佣金和佣金的形式——的人士。



行充分利用的更加直接的形式)。<sup>①</sup>此外,它的想象力并没发挥得十分离谱,所以人们还是能够认识到:与较为古老的、产业化前的美术馆相比,这种产业化的美术馆与其他的休闲产业领域——比如迪斯尼乐园——之间存在更多共同的地方。因此,它面对的将会是大众市场而非艺术市场,面对的是幻想的体验而非审美的即时性。

是哪一个把我们带回到了极简主义及其正由我所描述的那种变革的审美原理呢?产业化的美术馆需要的是技术化的主体,是那些寻求的并非效果而是强度的主体,那些把片段体验为精神愉悦的主体,那些体验领域不再是历史而是空间本身——对极简主义的颠覆式理解将之用于揭示的多维空间——的主体。

---

① 1990年8月,通过纽约城市文化资源托管所(The Trust for Cultural Resources of The City of New York)这一机构(以后数量会更多),古根海姆美术馆向摩根证券(摩根证券可能使其重新上市)发行了550万免税债券。这笔资金用于美术馆在纽约进行的有形扩张,比如现在大厦的附楼、现在大厦的修复部分、地下扩展部分以及在中中心曼哈顿购买的一处仓库都属此列。计算一下这些债券的利息,在未来的15年中,古根海姆将不得不支付1.15亿美元用于偿还和取消这笔债务。

这些债券的抵押品也非常古怪,因为发行文件这样写道:“对于支付债券来说,(古根海姆)基金的所有资产都不会用于抵押。”文件接着规定:美术馆的捐赠基金在法律上不能用于偿还债务;基金会收藏的“某些作品被完全禁止出售,或者是其出售要根据适当的赠予书或购买合同受到一定限制”。这样的限制只适用于“某些作品”而非所有的作品也是我将再次提到的一点。

基于万一美术馆无法偿还债务而又没有物品作为抵押这一事实,人们可能会对摩根证券(及其在这场交易中的合作伙伴瑞士银行公司)同意购买这些债券的姿态产生怀疑。这个姿态显然存在于三个层面。第一,一方面通过3000万美元的资金驱动,另一方面借助由设施、项目和市场等扩张带来的额外收入,古根海姆凸显了自己融资的能力(每年大概超出现在[债券发行文件的日期是财政年度1988年]年度开支1.15亿美元[存在9%的赤字,对于该类机构来说这一数字相当高,约700万美元]。既然古根海姆的债务为1.15亿美元,就算资金驱动取得了成功,它还会存在8600万美元的资金缺口。第二,如果根据上述数字(或者高于现在年收入的70%),古根海姆增加税收的计划(额外的门票收入、零售、会员资格、公司型基金,外加把藏品“租借”给其卫星美术馆等等)没有按照预料的那样发挥作用,那么银行家们可以依赖的第二道防线将是古根海姆理事会支付债务的能力。这会涉及个人是否愿意偿还的问题,而在法律上并没要求受托人这样做。第三,如果前两种可能性没有奏效且有可能出现违约,那么虽然未做抵押,收藏品(当然“某些作品”除外)显然可以作为“资产”用于偿还债务。

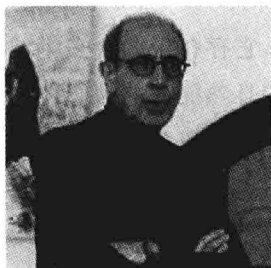
在询问许多免税机构的财务主管,要其对这项工作进行评估的时候,他们建议说道:这的确存在“很大的风险”。此外,我还多少搞清了纽约城市文化资源托管所这一机构的作用所在。

美国的许多州设立了一些机构,用来把资金借给一些免税机构,或者充当把来自债券驱动的资金分送到这样的结构的中介,这正如纽约城市文化资源托管所这一机构的情况一样。但不同于纽约城市文化资源托管所的是,根据要求这些机构需要对这些证券提案进行审核,以评估其是否可行。机构雇员执行的评估显然是由那些与机构本身不存在联系的人来完成的。尽管如同一些州机构一样,根据政府的命令以中间人身份来处理资金,但纽约城市文化资源托管所却没有员工来审核提案,因此也就不能在债券请求的审查中发挥作用。相反,人们需要做的事情似乎就是赋予提案以信誉。鉴于托管机构的成员也是其他文化机构的主要人物(例如,唐纳德·梅隆是现代艺术美术馆理事会的主席)这一事实,托管机构自己的理事实际上可能也是潜在的购买者。



# 艺术史的艺术\*

[美]普莱茨奥斯 著 翟晶\*\* 译



唐纳德·普莱茨奥斯(Donald Preziosi, 1941— ),美国艺术史家,长期任加州大学洛杉矶分校教授,2007年以来任澳大利亚墨尔本大学教授,曾担任美国符号学会主席。编著有《艺术史的艺术》《大地躯体的大脑:艺术、博物馆和现代性的幻想》《重新思考艺术史》等。

本文是普莱茨奥斯所主编的《艺术史的艺术》的跋。文章全面清理了艺术史作为一门学科的漫长历史,尤其是作者指出,艺术史的建构其实是与博物馆(美术馆)这一体制密切关联在一起的,由此转向了西方民族国家和现代性的讨论,这些都是启蒙运动的普遍主义的产物。作者强调,现代性导致了西方艺术史研究的诞生,而博物馆作为艺术史的载体,规定了欧洲中心和男性中心的布展格局,它一方面建构了关于艺术的普遍知识及其学科(艺术史),另一方面又规定了人们如何理解艺术乃至文明的过去。在此基础上,作者提出了一系列批判性的见解,解构了艺术史的话语与博物馆的发展在现代性形成过程中所扮演的共谋角色。

在真实的(vrai)这个词中,不是蕴涵着某种超验的意味吗?它那简练的声调,不是召唤着贞洁的裸体、万物最简单之真实性的模糊影像……每个词不都

\* 本文原载《艺术史的艺术》(The Art of Art History [Oxford, 1998])。——译注

\*\* 翟晶,首都师范大学美术学院副教授。

是讲着同一个故事吗？一种活的力量，给万物打上印记，它自灵魂中来，又借着行动的奥秘、言论与思想间的奇妙呼应偿还给灵魂——恰如身陷爱情的人，将他的爱付之于爱人的双唇，又从那里取回。

——巴尔扎克：《路易·兰伯特》

博物馆(或译作美术馆——译者)学的现代实践——并不少于那话语性的博物馆辅助性研究：艺术史(让我们姑且称之为**博物馆志**)——牢牢扎根于一种恰当再现的意识形态中，在这里，人们设想展览将多多少少忠实“再现”某种外在于博物馆学的事件，某种被想象为先于其叙述及在展览空间里的再呈现(*re-presentation*)的“真实”历史。

不论收藏或展览是多么不完整、短暂或简洁，今天，它存在于两个多世纪以来由博物馆、画廊、沙龙、展销会、博览会、展示会以及人们耳熟能详的视听体验所建立起来的期待之中。人们通常把展览看作是许多缺场的、更完整的整体的一个片断，是从中挑选出来的。博物馆学空间里的每一个条目都是一个**标本**——某种对象中的一员。

现代展览的每一种模式，本身都是更早的“自由艺术(arts)”、“书籍”或记忆之“屋”——其中一些来自西方伟大的古代——的后继者或现代版本。<sup>①</sup> 将博览会和展示会的各种模式看作社会实践或认识论技术彼此交织、相互限定所形成的网络的组成部分，也许不无裨益，它们共同构成了现代性的宏伟大业。正如那些汇聚在一处构成了现代博物馆的活动，可能各自都有不同的前身，<sup>②</sup>将博物馆本身理解为某类技术，可能也有所助益，这种技术是伴随着现代民族国家的发展而出现的。

某些构造特性、突出特征或系统性结构(这些词的使用，意味着我们依然无法摆脱那个久远的传统)，勾画出了艺术史和博物馆学的历史形态，本文就是对这些特征或结构的沉思或反思。尤其是，我试图阐明博物馆学的叙事空间的各种特性，

① 关于这一主题，参见 Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Mediaeval Culture* (Cambridge, 1990)及 Frances Yates, *The Art of Memory* (Chicago, 1966);关于19世纪的视觉游戏与各种展示活动，参见 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, 1990);关于博物馆和记忆，参见 D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Museums and the Fabrication of Modernity* (Minnesota, 1999)的前言。

② 关于这一主题，参见 D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven and London, 1989)，尤其是第3章“The Panoptic Gaze and the Anamorphic Archive”，pp. 54—79。

整理的过程也许能帮助人们了解是什么决定了艺术史的起源,而艺术史本身,又是一个更为广阔的、可称为“博物馆志”的领域的一部分。

在此,我要先简单地把它解释成一种特别的现代主义合奏,由主体与客体在各个阶段、各种现场彼此联结而成,它已成为保证现代民族国家有效运行的关键元素。不仅包括幻灯、照片、电子档案、教学设备这类人们所熟悉的职业艺术史工作方法,也包括旅游、时尚、传统手工业等,博物馆和小说等其他现代人工制品,可被用作这类博物馆志实践的范例。下面将具体谈到这些特点。

撰写本文的一个动机,是基于从别处来思考艺术史的迫切需要,亦即要摆脱两种惯性思维:一是传统、规范的历史编纂学的那种顽固的千年主义方案,它依然试图脱离社会和认识论来解释艺术史实践的“各种历史”(因此只是反复重弹艺术史的“艺术史”老调);二是最近那种重新确立经典的愿望,并以公式化的方式吸纳各种“新艺术史”,这些“新艺术史”大大扩展了现存的经典和正统的范畴,而不是为现状提供了什么具体的替代方案。<sup>①</sup>因此,以下的行文方式反映了一种站在规范之外、从旁边进行观察的尝试,就像从侧面、从哈哈镜里观看那样。

一系列文化机构相继设立,使得现代民族国家的发展成为可能,它们很务实地想象出了生动的民族神话学和有关民族国家的神话故事,并赋予其有血有肉的形象。作为一个想象的共同体,现代民族国家的存在和维系有赖于一种强有力的文化虚构体制(从18世纪开始,它已越来越普遍),小说和博物馆是其主要组成部分。我在这里认为,艺术史职业规范的起源,必须被放到这些当代发展的轨迹中去理解。

博物馆这个新机构有效地建立了一种想象的时空,一种叙述故事的空间:被历史地歪曲过或必须在历史中加以辨析(*funcous*)的场所,<sup>②</sup>而它本身也因此成为知识产品的一种规范的模式,借助其产品或遗迹来定义、构形、塑造、“再现”了许多社会行为方式,各种材料都经过了重新组合、变形,成为展示与景观这一布展机器的组成部分。它们的作用,是借范例、实例或直接的劝诫来建立起各种特性,在主体和客体之间、主体之间、主体及其个人历史之间形成恰切的关联,以适应民族国家的

① 关于这一点有一个有力的例证,即关于“视觉文化”研究的争论,它以一份调查表的形式,出现在《纽约艺术杂志》10月号(总77期[1996年夏])第25—70页上,该表以该杂志的朋友和编辑们为调查对象。

② 这个术语来自博尔赫斯《博闻强记的富内斯》的标题,这个故事讲一个人,他记得自己所经历过的每一件事。一个叫作 *funcous* 的东西或地方,将在其自身结构内包含自身整个历史与发育过程的痕迹。实证科学中有一个概念叫 *funcity*,参见 Preziosi, *Rethinking Art History*, p. 188。

需要。在博物馆的叙述故事的空间里，我们看到的不仅是客体，也有观看客体的其他主体，并观看彼此的观看。蒙娜丽莎似乎并非为您而微笑。

简而言之，博物馆建立起示范性的模式，帮助人们将客体“阅读”成个体、群体、民族、人种及其“历史”的痕迹、再现、反映或替代，它们是为了让欧洲以仪式化的方式参与（因此也是召唤、捏造、维护）其自身的历史和社会记忆而设计出来的公共空间。<sup>①</sup> 因此，博物馆让那些可以观看的东西变得清晰易读，从而建立起观看的价值标准，并教导博物馆的使用者如何阅读所见之物：如何激活社会记忆。艺术史成了博物馆学空间所发出的或在其之内传递的一种声音——人们甚至可以称之为流行的历史小说，<sup>②</sup> 它以一种补偿性方式，使自身成为一扇窗，开向一片想象的世界博物馆、百科全书、一切可能存在的艺术种类之一切可能存在的标本的档案，<sup>③</sup> 一切可能存在的物质性展览、收藏或博物馆都与之相联，都是它的一个片断或部分。

现代博物馆是在 18 世纪晚期的欧洲，作为启蒙运动和处于现代化进程中的民族国家的社会、政治、大众伦理教育的认识论工具而产生的，自那时起，人们通常把它看作是可以充当见证或文献的人工制品。同时，它也是历史编撰实践的工具，是为实践历史的公器。在这方面，它构成了一种特殊的虚构方式：一种最引人注目的想象性虚构，已成为国家性、世界每一角落里的民族与种族的身份与遗产必不可少的组成部分。在很大程度上，现代性本身就是博物馆的集体产物、人工制品、最重要的博物馆志的虚构。

那么，它如何才能充当一个“客体”世界中的“主体”——在这世界里，有一些事物因其在世界上所占的物理位置、它们被布展或装框的方式，而显得清晰易读或成了其他事物的代表？是什么构成了这种“再现”？究竟是什么使之可能或可信？鉴

---

① 参见 Timothy Mitchell, *Colonising Egypt* (Cairo, 1988) 及 Zeynep Celik, *Displaying the Orient: The Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs* (Berkeley and Los Angeles, 1992), 其中有对非欧洲人眼中的现代欧洲景观和展示文化的有趣分析。

② 其他“阅读装备”或解释工具，是人类学、人种学、历史、科学等，简而言之，即所有正式的话语形式。例如，将现代旅游看作是与专业艺术史同时对等的方式对世界及其过去进行“书写”，也许不无裨益。就此而言，我们或许记得，至少是在英国，19 世纪末的主要海外旅游机构，都是从组织城市或乡村旅游者去伦敦的博物馆或博览会的公司起家的（从 19 世纪中叶的水晶宫博览会开始）。

③ 这一话题，参见 D. Preziosi, “The Question of Art History,” J. Chandler, A. Davidson and H. Harootunian, eds., *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines* (Chicago, 1994), 这篇文章考察了哈佛大学弗格博物馆的历史，认为它在设立之初，曾是一个专门的收藏机构，它所收藏的那一整套材料，后来构成了艺术史。

于品质与呈现之间关系的性质,在现代世界中,再现的可能性植根于更为古老的哲学和宗教思想传统中。不过,正如我们将会看到的,这是再现之恰当性和职责的公共、世俗形态的一些方面,它为现代性这个综合体所特有,与那些为民族国家服务、使民族国家得以产生的文化技术系统的产物紧密相联。

我们生活在这样一个世界里,在这里,几乎一切事物都可以在一个博物馆里被展示、被筹划,什么都可以被当作或用作一个博物馆。尽管在 20 世纪最后的 20 年里,出现了大批极有用途的博物馆和博物馆学文献,<sup>①</sup>但我们也清楚地看出,对于在理解博物馆学实践的显著属性、机制和效验方面所取得的重大进展,我们还不甚了了。其实很明显,我们做得最少的,就是从总体上重新思考许多历史和理论假设、阐释与解释的模式。这里我认为,启蒙运动的发明——现代博物馆,其背后的意义,与几个世纪前透视法的发明同样深刻,同样影响深远(并且是出于类似的原因)。<sup>②</sup>

这的确是一次革命性的社会发明,这一点已经越来越清楚了。在有些地方,人们立刻就接受了它,在另一些地方,则要有个过程,这就和欧洲社会革命的情形一样,而后者正是这个新机构服务的对象。博物馆将各种旧的知识生产、构形、储存

① 在这一时期及其前两个世纪中,对这一话题有了更多的讨论,就此,无论开出什么样的书单,都将是充满个人见解的,而下面的名单列举了最近的研究中一些具有代表性的成就,并且也不难找到,这或许不无裨益。关于现代博物馆学实践的起源,参见 O. Impey and A. MacGregor, eds., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* (Oxford, 1985); A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa* (Milan, 1983); J.-L. Deotte, *Le Musée: L'Origine de l'esthétique* (Paris, 1993); A. McClellan, *Inventing the Louvre* (Cambridge, 1994)。又见 E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London, 1992); S. M. Pearce, *Museums, Objects, and Collections* (Washington, 1992); K. Walsh, *The Representation of the Past* (London, 1992); 及人类学家 D. J. Sherman and I. Rogoff, eds., *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (Minneapolis, 1994); M. Pointon, ed., *Art Apart* (Manchester, 1995)。其他有价值的著作包括 F. Dagognet, *Le Musée sans Fin* (Paris, 1993); Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (London, 1995); Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London, 1994); 及 S. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham, 1993)。又见 D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body*。对博物馆与博物馆学的方方面面进行研究的多卷本系列著作,新近由英国莱斯特大学出版社出版;美国史密森学院也在较小规模上组织了类似研究。最近一期的 *Journal of the History of Collections* 发表了有关博物馆历史及理论的重要研究成果。

② 关于透视法,最近有两部重要的研究著作: H. Damisch, *The Origin of Perspective* (Cambridge, 1994), 及 J. Elkins, *The Poetics of Perspective* (New York, 1994)。对这两部著作及对现代艺术史实践中视觉与凝视的角色的评价,见美国加州大学洛杉矶分校一篇新近完成的论文的前言,作者为 Lyle Massey。

和展示活动具体化了,又将之转化到一种新的综合体中,它对应着18世纪在医院、监狱、学校等中其他现代观察和训诫方式的发展。<sup>①</sup>在这方面,我们最好是将博物馆看作生产出现代性本身这一更大综合体的基本场所,它同时也是这综合体最有力的缩影之一。

本文下面将分为三个部分:首先,第一部分是一系列观察和非正式的提议,其范围包括上述的一些观念,其中大部分,尽管显得有点武断且像是某种宣言,但你却可在这个半透明的表层下窥见各种问题的层面。因此,每一个提议,都可看作整个观察的一种变体,一种将博物馆学话语拉出其如今所在的这个泥潭的刺激物。第二部分延续了这一讨论,扩展了先前的提议和观察,主要是审视艺术史之艺术的一些属性,尤其它与拜物教的关系。最后一部分试图以一种系统的方式勾勒出博物馆学和博物馆志的故事化空间的属性和特征,并回应以下的问题:是什么构成了两个世纪前艺术史规范最深层的基础?<sup>②</sup>

## 一、博物馆学和博物馆志

我在语言中辨认出我,但惟当我像一个物体在语言中消失时。

——雅克·拉康<sup>③</sup>

(1) 博物馆并不是单纯、被动地揭示或“指涉”过去,而是演绎着将某一特定“过去”从当下分离出来的基本历史态势,以便收集、重组(再组合[re-member])那被置换、被拆分过的遗迹,使其成为属于并致用于当前的谱系中的一个元素。这种处于当

---

① 经典的研究是 M. Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York, 1970) 与 *The Archaeology of Knowledge* (New York, 1972); 又见 T. J. Reiss, *The Discourse of Modernism* (New York, 1982)。关于欧洲自由共济会规章及其发展,尤其与现代博物馆(在英国、法国、美国,大部分博物馆建立者都是共济会会员)起源方面的发展的关系,见 Preziosi, *Brain of the Earth's Body*。

② *Art Bulletin*(总第 77 期,1995 年 3 月,第 13—15 页)曾发表过一篇同名文章,是下一段中的一部分内容的初稿。

③ J. Lacan, "Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis," A. Sheridan trans., *Ecrits: A Selection* (New York, 1977), p. 86.

前空间内的博物馆之过去的功能,就是标示出相异性或他者性,在当前中辨识出一个他者,它可以被改造,从而在某种似是而非的解读中,清晰地呈现为对当下的生产或制造。丰富的想象力将那被添加到当前空间内的东西并置于当前之侧,如同一篇开场白。<sup>①</sup>

因此,这种博物馆的“过去”,是想象力的生产工具,是当前的养料,也是现代性的养料。我们通过对博物馆的个体和集体的规范化使用,实现了这个纪念仪式,在最基本、最一般的层面上,它以具有地方性、空间性和动态性的方式,成为阅读小说、报纸或观看戏剧、演出的补充,或与之相对应。

(2) 博物馆志的元素,包括艺术史在内,是高度符号化了的修辞学转义或语言学工具,它们积极地“阅读”、谱写、寄寓着过去。在这方面,我们对博物馆机构的迷恋——我们被吸引到博物馆,被困在其中——与我们对小说尤其“神秘”小说或故事的迷恋如出一辙。不论是博物馆还是神话,都在教导我们如何处理事物,如何思考,如何把这样或那样的两件事物联系在一起;它们都告诉我们,第一印象不一定正确;它们让我们看到,世界需要被紧密地整合到一起(也就是说:再组合),整合的方式应该理性、有条不紊;当我们在事后回顾那些步骤时,应发觉它们是自然而然、不可避免的。在这方面,博物馆的当前(在我们身份所在的参数之内)可以被表演成为某个过去(我们的文化遗产和起源)的不可避免的逻辑产物,从而将身份和文化家传扩展至一个历史的、神话的过去,而这过去也因此得到了复原和维护,同时又不丧失其神秘性。

实质上,无论小说还是博物馆,都会召唤、激发出一种欲望,令人渴求全局式、全方位的视角,站在彼处,我们将看到:一切都在一种真实、自然、现实、适当的秩序中结合在一起。两种魔幻现实主义的模式,都在促使我们相信,我们每个人都“真的”可以占据一个优越的概观式视角,尽管在日常生活中、在统治和权力面前,许多证据都说明事实恰好相反。

因此,展览和艺术史实践(都是博物馆志的分支)都是想象性虚构,其编写和叙述,构成了历史的“现实”,而其手段就是那些预先构思好的材料和语法——转

<sup>①</sup> 相关读物参见 Michel de Certeau, “Psychoanalysis and its History,” M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, Brian Massumi trans. (Minneapolis, 1986), pp. 3—16; 及同一作者的 *The Writing of History*, Tom Conley trans. (New York, 1988)。有关历史性并置与叠加的问题,亦见于 Ronald Schleifer, Robert Con Davis and Nancy Mergler, *Culture and Cognition: The Boundaries of Literary and Scientific Inquiry* (New York, 1992), pp. 1—63。

义、句法程式、实例和证词的方法论、布展术与戏剧化呈现的技巧。<sup>①</sup> 这种虚构手法又和其他意识形态实践结合在一起,如有组织的宗教和娱乐业(也即某种控制)。

(3) 也是在博物馆,人们探索着主、客体之间想象的关联,探索着二者通过并置实现的叠加(superimposition)。我们可以想象艺术博物馆客体是按照类似于自我的方式来运作的:这个客体不能完全贴合于主体,它不是外在于便是内在于主体,实际上,它是一个永不稳定的场所,在这里,内与外、主体与客体之间的差别在不断地、没完没了地磨合。<sup>②</sup> 在这方面,博物馆是一个社会化的展台,展示着那个作为客体面对着世界的我(或眼睛),和那个作为那世界上所有客体中之一员面对着自身的我(或眼睛)之间的相似与不似——一种充分,但永不完整的相似与不似。

(4) 在现代性中,言说物便是言说人,艺术史的**艺术**和**美学**,的确是现代欧洲最了不起的发明之一,是一件用来追溯以往、重写这世上一切族群之历史的工具。它曾是、并仍是一种具有组织功能的概念,使得关于主体的西方观念(整一性、独特性、前后一致性、精神、不可复制性等等)更加鲜活明了,在这方面,它提炼了此前透视法发明的一些成果。

与此同时,艺术史的艺术成为一切生产的范式:它那理想的视野用于衡量一切产品的标准。生产者或艺术家以一种补偿性的方式,成为现代世界中一切事务的典范。作为我们自身的主体身份的伦理艺术家,我们尽力将自己的生命谱写成一件艺术品,过一种示范性的生活:其作品和行为就像是一个完全独立的代表性人工制品一样清晰可辨。

在这方面,博物馆志成了宗教、伦理、启蒙运动治理的意识形态之间的交叉点和桥梁,在这里,受托和范例构成了政治表征。

(5) 艺术既是客体又是工具,因此也是将要被看见、被阅读、被研究之物的名称,也是研究本身的语言的(常常被遮蔽的)名称,还是研究这一手法的名称。正如“历史”这个术语自相矛盾地既指书写这一规范化活动,又指这一书写实践的参考

<sup>①</sup> 参见 Hayden White, “The Fictions of Factual Representation,” H. White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, 1978), pp. 121—134.

<sup>②</sup> 关于自我与主体之间的区别的问题,参见 J. Butler, *Bodies that Matter* (New York, 1993), chapter 2 “The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary”, pp. 57—91。又见 Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion* (New York, 1995), 其中精彩地分析了雅克·拉康著作中对自我一构造的主体这一问题的论述,并对 Butler 著作提出了富有洞见的、引人深思的批评。



范围,艺术也是由博物馆与博物馆志塑造起来的历史的元语言。该术语工具性的这一面,在很大程度上被现代话语吸收了,这有利于艺术的“客观性”。<sup>①</sup> 由这种矛盾性所构成的,是一种什么样的艺术史或博物馆学的实践?

作为一个具有组织功能的概念、一种将整个活动领域与那个将特定主体观念明确起来的新中心组织在一起的方式,艺术也重新叙述了历史,重新确定了历史的中心。作为启蒙规划的可公约性的组成部分,艺术成了一种世界性的标准或尺度,以之为准绳,可将各个时代、地方的产品(再扩展一下也包括民族)放到同一个美学发展、伦理与认知进步的量表中加以构想:对每个民族、每个地方来说,是它自己的真正的艺术;对任何真正的艺术来说,都有其朝向欧洲现代性和当下性的进化阶梯上的恰当位置。欧洲不仅是艺术品的收藏者,也是具有组织功能的收藏原则:不但博物馆里展示的物品,也包括博物馆里的玻璃展示柜本身。<sup>②</sup>

正如约翰·萨默森爵士<sup>③</sup>在1960年骄傲地宣称:

新艺术似乎拥有了独特性这一品质的那一刻,它也被看作了历史(读一读那些关于毕加索和亨利·摩尔<sup>④</sup>的文献),这使人觉得,艺术就是不断地退出现代生活——就是从未被现代生活占有。它似乎正退入一片巨大的风景——艺术的风景——如同我们从观光汽车或火车上看到的风景……在几年的时间里,(新事物)只是发生在整体中的怪诞、迷人的事件——我们从观光汽车的车窗里看到这个整体,这车窗恰如博物馆的玻璃窗。艺术存在于玻璃之后——历史的玻璃。<sup>⑤</sup>

简而言之,艺术变成了历史主义和本质主义这部机器的中心,变成了欧洲霸权主义的世界语。我们很容易看出,在这个世界的欧化过程中,构成博物馆学和博物馆志

① 在传统艺术史与美学内,有两种解释:一是 Michael Fried, “Art and Objecthood” (1967), 二是 Arthur Danto, “Artworks and Real Things” (1973), 两者都重印于论文选集 Morris Philipson and Paul Gudel, eds., *Aesthetics Today* (New York, 1980), pp. 214—239, 322—336。

② 见本文“二、艺术史与拜物教”。

③ 萨默森爵士(Sir John Summerson, 1904—1992), 英国著名的建筑史家。——译注

④ 摩尔(Henry Spencer Moore, 1898—1986), 英国雕塑家。——译注

⑤ 选自萨默森爵士的“What is a Professor of Fine Art?”, 这是他出任赫尔大学费伦斯艺术教授时, 在就职仪式上发表的演讲。

的景观和展示的文化是如何变得越来越必不可少的：对每个族群和种族、每个阶级与性别、每个个体和人种来说，其自身的独特精神与灵魂、历史与史前、未来的潜力、尊严、充分再现自身的方式，都可以投射为某种合法的“艺术”。这种殖民化的明智之处着实令人吃惊：今天，这个世界的一切“艺术传统”，都是在欧洲博物馆学和博物馆志的历史主义和本质主义中塑造起来的，（当然）都是由殖民的人自己塑造出来的。

真的，艺术史将我们所有人都变成了殖民地化的主体。

换句话说，启蒙运动发明“美学”，就是为了与在各类社会中看见（或想象出来）的各种主—客体关系达成一致，并在一个共同的基础上、共同的数据表或电子数据表的格栅中对其进行分类。作为客体和工具，这个艺术同时也是一种事物，也是一个表示将事物相对化的术语，它代表着从美学到拜物教的等级化光谱中一端：一架进化的阶梯，其顶端是欧洲审美的艺术，底端是原住民的物神—符咒。

（6）站在博物馆里，人们会自然而然地觉得它是视觉手段的大综合，在这里，无论是工具、玩具、视觉游戏的激增，还是 18、19 世纪的建筑与城市体验，都可被看作其非正式的象征。这个机构将其使用者放在了一个变了形的位置上，从这里，我们可以看到，某种历史的戏剧化呈现正天衣无缝地、自然而然地铺展在我们面前，在这里，我们可以用一种占卜般的方式，将一种特殊的目的论破译或读解为一组被收藏的形式的暗藏的真理，也是在这里，各种谱系式的血统关系可以变得合情合理、不可避免、具有示范性。现代性本身就是身份政治的主导形式。

最为奇特的“视错觉”，就是在这个变了形的戏剧化呈现中，博物馆空间就像个拙劣的欧几里得空间。博物馆似乎在冒充（但这里并没有冒充，因为一切都是冒充的）容纳一切的堆料场、百货商店，可用，可消费，可以被沉思、被想象、被投射到自身或他者之上。从人们面前遮蔽掉的，当然是这些故事化空间的更为宏大的画面及其各方面的影响：这些仪式化表演所产生的全方位的社会效应，其一，它用具体的例证将民族意识形态说成一个突出的个体主体；其二，它将个体与文化间的一切不同和不吻合之处都简化为同一事物的各种变体，化约为同一个本质或身份的不同但却彼此对应的版本。这样一来，我们全都成了这个人与其/作为其作品的家族的亲属。

（7）在博物馆里，每个客体都是视觉的陷阱。<sup>①</sup> 我们的眼界依然锁定在个别标

---

<sup>①</sup> 参见 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (London, 1977), 尤其是“The Line and Light”那一章, pp. 91—104。

本的层面上,因此,把物的生产或显现中的个别“意图”看作关键的、决定性的,甚至是最终的原因,会让我们觉得舒服、愉快。意图变成因果链中的灭点,或是阐明的视域。它是无所不在的博物馆劝诫的催化剂,“让艺术作品自己对你说,尽量少打扰它,尽量不要分心”。<sup>①</sup>

(8) 博物馆也可被看作生产出性别化主体的工具,想象的性别立场的拓扑学来自该机构的影响:博物馆使用者或操控者(“观者”)的立场,是那个无标记的(常常是男性,但并非必须如此)特立独行的姿态或立场的一个无标记的类似物。但作为欲望的客体,被布展、被故事化的博物馆人工制品同时也是一个行为人或主体(常常是女性,但并非必须如此)的仿像,观看的主体与之紧紧相联,或者,他/她将遭到它的抵制。

简而言之,主体和客体在故事化博物馆空间中的叠加,为男、女性别差异的模糊化、复杂化创造了条件。换句话说,博物馆客体在性别上是模棱两可的,这种两可性使得人们更需要明确的性别结构。在这个过程中,已经越来越清楚:所有艺术都是诱引,无论是掌握着霸权的还是遭到边缘化的性别,本身都依然且继续是自身之理想化的仿造和反复,正如观者在展览空间里的位置总是被预先构思的、被预定的,一切性别也同样是(一个)诱引。<sup>②</sup>

博物馆学和博物馆志是分配记忆空间的有效途径,它们合力作用于过去与当前、主体与客体、集体历史与个体记忆之间的关系,这些作用将帮助我们实现于当前的过去转变成一个故事化空间,在那里,过去和当前被想象性地并置在一起,而它们的真实关系,将不得不被解释成延续和进展、原因和结果。换句话说,在那里,一个错觉将得以延续:过去存在于自身并为自身而存在,不受当前的投射和欲望的影响。

在理解博物馆志规划及其一部分博物馆学方面所取得的进展,将会使人们真正地、认真地对待那个真实客体的悖论性(我在别处把它称之为圣餐般的客体),<sup>③</sup>正是这个客体构成并填满了那片空间。艺术史的艺术及其博物馆学成了一件工

① 参见 David Finn 那本流传甚广的著作 *How to Visit a Museum* (New York, 1985) 第 1 页上的忠告。对此及相关的“各种交流模式”的重要批评,参见 J. Derrida, *Signeponge/Signsponge*, R. Rand trans. (New York, 1984), pp. 52—54; 及 Grosz, *Space, Time and Perversion*, chapter 1 “Sexual Signatures”, pp. 9—24。又见 D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body* 中对 Finn 及相关著作的讨论, P. Duro, ed., *The Rhetoric of the Frame* (Cambridge, 1996), P. Duro, “Museums/Collecting,” Robert Nelson and Richard Schiff, eds., *Critical Terms for Art History* (Chicago, 1996)。

② 参见 Butler, *Bodies That Matter* 及 Grosz, *Space, Time and Perversion*, 其中有对该问题的全面论述。

③ 参见 Preziosi, *Rethinking Art History*, chapter 4 “The Coy Science”, pp. 80—121。

具,被用来进行再现的、历史的思考,用来想象某种与(现在已扩展到全世界的)欧洲现代性的国家主义目的论之间的历史性呼应。

## 二、艺术史与拜物教

要理解这一事业的惊人力量与成功,我们就必须一点一点地弄清楚,在两个世纪前现代民族国家的创立中,生死攸关的要素是什么。成为经典的艺术史的艺术的,实际上是一个魔术般的、充满悖论的对象,经过精心组合,成为塑造并维持现代民族国家及其(雕像般的)缩影——公民——的事业中的一件阐释工具。<sup>①</sup>它成了社会生活审美化的产物,成了社会欲望的体现。

艺术是它那隐含的、想象的对应面补偿性的(文明的)陪衬,启蒙之谜和(未开化的)物神之谜的补偿性的陪衬;用威廉·皮茨(William Pietz)的话来说,是“启蒙运动之他者的被安全地置换了的提喻”。<sup>②</sup>它是一件强有力的工具,确认了一个信

---

① 关于这一附属于现代国家身份主体的主体,参见 Karen Lang, *The German Monument, 1790—1914: Subjectivity, Memory, and National Identity*, 美国加州大学洛杉矶分校博士论文(1996),其中的一部分载于 *The Art Bulletin* 79(Jun. 1997)。

② William Pietz 的著作对于我们理解有关拜物教和现代文化的当代新兴话语十分重要,尤其是他的“Fetishism,” Nelson and Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*; “The Problem of the Fetish” *Res* 13(Spring, 1987), pp. 12—13。又见他的“Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx,” Emily Apter and William Pietz, eds., *Fetishism as Cultural Discourse* (New York, 1993), pp. 119—151。这个选集里有许多十分有价值的文章,讨论作为不同领域中之研究——包括艺术史——的附属的主体,如 A. Solomon-Godeau, “The Legs of the Countess,” pp. 266—306; 及 K. Mercer, “Reading Radical Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe,” pp. 307—329。选集的编者之一 E. Apter 认为““他者—收藏”(第 3 页)的欧洲中心主义窥淫癖”可以用来形容这里的观点,其他有关这一主题的新著,有 Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis, 1981); Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses,” *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, B. Brewster trans. (New York, 1971), p. 162, 及 Jacques Derrida, *Glas*, J. P. Leavey and R. Rand trans. (Lincoln, 1986), pp. 226—227。又见 Vivian Sobchack 的重要论文“The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision,” *Quarterly Review of Film and Video* 12:3(1990), pp. 21—36。关于康德对拜物教的解释,参见 I. Kant, *Religion within the Limits of Reason Alone*, T. M. Greene and H. H. Hudson trans. (New York, 1960), pp. 165—168; 黑格尔在 *Philosophy of Mind* 中讨论过物神崇拜的问题, A. V. Miller trans. (Oxford, 1971), p. 42; 他的 *Aesthetics; Lectures on Fine Arts* 中也讨论了这一问题, T. M. Knox trans., vol 1 (New Haven and London, 1995), pp. 315—316。

仰：在某种深刻的、具有本质性的意义上，你在你制作的东西中所看到的，正是以某种深刻和本质的方式所呈现的真实的你自己。你作品的形式是你真理的面相，它也提供了一件强有力的工具，使得人们清楚地看到这一主张：欧洲是地球身体的头脑，一切不在欧洲这座大厦之内的，都是它的开场白。当然，对于构成了欧洲的在场和现代性的那些东西来说，那个外在的先前，那个他者，是必要的支撑和决定性的例证。<sup>①</sup>

物神这个词，源于拉丁语的形容词 *factitius*（普林尼用它来指艺术制品或人工制品），是从葡萄牙语（*feticaria*，一个用来形容西非的“巫婆”与偶像崇拜的术语）来的，*fetisso* 这个词指的是西非和欧洲之间用来做交易的小东西或小玩意，它的早期现代含义与一个较晚的拉丁含义关系更紧密，指肖似自然物的东西（如象声词中的声音）。

总而言之，它是某种未开化（读作“黑人的”）之物，先于欧洲唯美主义想象的“无功利性”概念。这两个术语彼此暗含，必须一同加以理解，其共生的互补性在过去两个世纪中充当了艺术史的一切形态的框架。

有一些过程性的对比：如果在欧洲社会中，性别成了自我的本质——个体人格最内在的真——那么，艺术也就成为性别那文明的、补偿性的对应面，成为主、客体间文明的互动的标志。并且，在现代性中，艺术和性彼此呼应：艺术和性一样成了一个等着被发现的、有关一切人的隐秘真理，一个将拉斯科洞窟和下曼哈顿的阁楼连在一起的无所不在的世界性现象——确切地说，是一个虚构的整体，但又是一个拥有巨大权力且相当持久的整体。

从历史的角度来说，艺术和物神位于相对的两极，两极之间依然是一道从无功利性到偶像崇拜、从文明的到原始的连绵不断的光谱。总而言之，它们中间的任何一個都不能孤立地来看。

并不像被科学所发现并解释的自然现象那样，说艺术先于艺术史。二者都是意识形态的建构，被用来在一些特殊的方面发挥作用。艺术史、美学、博物馆学、艺术制作本身，这些历史地相互关联而成的社会实践，其基本的、共同的使命，就是生

<sup>①</sup> Claire Farago, “‘Vision Itself has its History’: ‘Race’, Nation, and Renaissance Art History,” C. Farago, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450—1650* (New Haven and London, 1995), pp. 67—88.

产出彼此呼应的主体和客体,以及拥有一个适应于欧洲新出现的民族国家的有序的、可预测的礼仪。

同时,这一事业吸纳了所有二重的、等级化的概念,它们可被用作辅助性工具,对一切族群的文化产品进行系统化、规范化的观察,并以此为依据来编写(从而言说)其历史。<sup>①</sup> 博物馆志及其博物馆学奠基于那些隐喻、转喻、指代的关联之上,我们可以用那些归了档的标本描绘出这些关联,它们让我们看到,一切物品都可被看作标本,而标本化又可成为生产任何有关物的有用知识的实质性必要条件。

换句话说,这份档案本身并不是被动接收的仓库或数据库,而是一件批评工具,一个有生命力的装置,用于校准、定级、说明连续性中的变体和变体与差异中的连续性。博物馆档案的认识论技术曾是并依然是民族的社会与政治构造中不可或缺的一环,也是其种族原生性、文化独特性以及相对于真实或想象的**他者**的社会、技术或伦理上的进展(或衰退)的各种合法化范式中不可或缺的一环。

它部分地起到这种作用。神话的民族主义事业需要一种信仰:个体、画室、民族、种族群体、阶级、人种、甚至性别的作品,将分享形式、礼仪、精神上的具有示范性的共同、一致、独特的属性。与此相关的是暂时同态性的范式,这种理论认为,艺术史上的一个时期或时代,可用风格上具有可比性的相似、主题上的取向或重点,生产的技术标识出来。<sup>②</sup>

只有当时间不仅是线性或循环的,而是**渐进式地展开**,构成个体、族群、民族或人种的史诗或小说般的历险框架时,这一点才有意义。只有到那时,时期的观念才是恰当的,可以在一些故事的等级式发展中充当高地或展台(它将不得被等级化,或成为编年史里的片段或篇章,这样才能栩栩如生地呈现在观众面前)。时期将标志出事物的渐变——如同勾画出事物之轮廓的那种**物体(或精神)**的渐变或转化。

博物馆学和博物馆志塑造了客体—历史,作为人、智力、族群发展史的替代或

---

① 这方面的讨论见 V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Blumington, 1988), p. 10; Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London, 1994); Benedict Anderson, *Imagined Communities* (London, 1991)。

② 对这一话题的讨论,参见 D. Preziosi, "The Wickerwork of Time," *Rethinking Art History*, pp. 40—44, 关于历史主义,见此书第 14 页。参见 M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, 尤其是第二部分 "The Discursive Regularities", pp. 21—76。

仿像，它由叙事性的布展——历史小说或中篇故事——构成，它们展示、描绘着主要品质，文明或技能的层次，个体、人种、民族的社会、认知、伦理的发展或衰落。<sup>①</sup>

因此，艺术史的客体总是具有文献意义的客体—教程，可以被当作或表演为过去与当前之因果关系的令人信服的“证据”，我们由此得以辨明自身与他者之间的某些可欲的(或不可欲的)关系。在这方面，艺术史话语很少讨论的，是欧洲自由艺术的“进展”与现代早期欧洲的主要他者——(相比较而言更为多民族、多种族)伊斯兰教世界——的相应“衰落”之间的沉默的对立。<sup>②</sup>

正是在这一前后关系中，我们可以认为，博物馆志和博物馆学事业在其全盛期(直到今天)，曾在政治、宗教、伦理、美学领域中起着非常强有力的、有效的现代(主义)协调作用。在20世纪末看来，我们依然不可能不一眼看出一件人工制品和(暗藏其中的)道德品质及其制造者(们)的认知能力之间的因果相关的、本质性的关联。这些理想主义、本质主义、种族主义、历史主义的假设，其历史渊源清晰地体现在博物馆学和艺术史中，而它们往往依然是当代实践中的潜台词，是许多不同的、对立的理论和方法论视野的基础。

国家是族群的避难所：一个有限的、有边界的人工制品，在时间中留下了轨迹，一个故事化的空间。博物馆学和艺术史是控制论工具、导航器，是一个视觉装备，让每个乘客(他/她总是自己命运的“船长”)都能既看见船后及船所来的方向(其独特的、唯一的过去)，又操纵它、引导它走在由其历史所指示的航线上：是过去之灭点返回来再投向未来完满的理想点的映像。

它的实体是“艺术”，是那个非凡的手法(或反拜物教的物神)——艺术史的艺术，这项启蒙运动的发明，意在并注定成为真理的普遍语言(将从原始物神崇拜到艺术的不同阶段和水平启示给人们)。它是一个普遍框架，一切人造物都可以在里面安置、归类、固定到合适的地方，在民族的历史小说里运动起来。

**艺术史的艺术是现代性的拉丁语：一个普遍(先是宗教的尔后是科学的)真理**

① 最早的这类革命性历史著作中，最杰出的是 Giorgio Vasari, *The Lives of the Most Eminent Italian Architects, Painters, and Sculptors from Cimabue to Our Times* (1550), 这本书一直写到 Vasari 的老师和假想读者米开朗基罗和拉斐尔的作品。

② Timothy Mitchell, *Colonising Egypt* (Cairo, 1988) 及 Zeynep Celik, *Displaying the Orient: The Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs* (Berkeley and Los Angeles, 1992), 及本文以下几段。

的媒介。与此同时，它又是一个黄金标准、平均数、理想准则，与此相关，各种形式的(人工)造物都是可预期的，与其理想的洪亮声调相比，每一次言谈都差强人意，如同一切植物体都是对特定的理想的内在形式关系的实现。<sup>①</sup>

这不啻是一种卓尔不群的姿态，一个具有巨大破坏性的霸权主义行为，就此，世界不仅变成了一张“图画”，也变成了一个形象，站在欧洲的特定中心视角上，我们便可看到其背后的那个东西，它伪装成世界的快照、档案、博物馆，又被当作事物的自然的、“现代”的秩序输送到全世界，并被全世界所吸纳。这就把欧洲打造成了地球身体的头脑、放置藏品的玻璃柜，收纳世上一切事物与族群的容器：人们所能想象的最彻底、最有效的帝国主义姿态。欧洲中心主义不仅是无所不在的种族中心主义中之一员，还是从一切可能的中心之间遴选出来的。<sup>②</sup>

现代性、民族国家，是社会关系美学化的产物，是同时在空间和时间中存在的虚构客体。这种转变究竟需要什么？如何运作？这一“空间”到底是什么？

下文是这一技术的草图或蓝本。

### 三、时空中的艺术史

(1) 首先，是一幅小小的卷首插图。<sup>③</sup>

1900年的巴黎博览会，其空间上的安排是，将以法国两个主要殖民地命名的阿尔及利亚宫和突尼斯宫，安置在塞纳河右岸的特罗卡德罗宫和左岸的埃菲尔铁塔之间。从北边的塔顶看向对岸的特罗卡德罗，你就会看到这些殖民地建筑被环抱在特罗卡德罗“新伊斯兰”风格立面的两臂中。法国的北非殖民地——实际上是所有的殖民地——似乎都在法兰西民族的给养和保护之臂中占了一席之地，而法兰

---

① Preziosi的 *Brain of the Earth's Body* 中有对这个问题的详细讨论，将它与对伦敦约翰·索恩爵士博物馆、牛津皮蒂河博物馆及芝加哥和亚历山大里亚的埃及、科普特、伊斯兰及希腊—罗马博物馆的考察结合在一起。

② 关于欧洲中心主义的问题，见 Vassilis Lambropoulos 的重要著作，*The Rise of Eurocentrism: Anatomy of Interpretation* (Princeton, 1993)，该书讨论了欧洲历史上的希伯来人—希腊人这一对固定对照，并将之与他自己的术语“美学事实”联系在一起。

③ 这幅图画来自 Zeynep Celik 的一篇精彩文章，“‘Islamic’ Architecture in French Colonial Discourse”，1996年提交给美国加州大学洛杉矶分校的利维·德拉·维达会议，1996年5月2日。



西自身的身份，又似乎吸纳、支撑着这些族群<sup>①</sup>及其展示在这些殖民大厦里的产品。

反过来看，从南边的特罗卡德罗看向对岸的博览会场，其形态便呈现出明显的不同。埃菲尔铁塔这个现代巴黎工程技术的巨型杰作统率着整个露天广场，四根巨大的塔墩踏在众殖民地大厦之间，像一个庞然巨物（或一个卓尔不群的巨人），<sup>②</sup>令这些大厦相形见绌。这座铁塔似乎从这些建筑的顶端拔地而起，将一切都推（回）到了一个恰当的透视比例。<sup>③</sup>

这幅非凡的图画——真正的双面镜——是民族主义（及其帝国主义相关物）的想象逻辑、艺术史实践的修辞学术工活和博物馆学布展术的清晰、鲜活的象征。下文将讨论这个问题。

从欧洲中心论的视角来看，艺术史是一门世界性的经验科学，它系统地发现、分类、分析、阐释那些当时所谓的全人类现象的标本。这是一切族群的（“自然的”）手艺或“艺术”，人们将它们的样品关联在一起，安排在博物馆空间以及博物馆志那更为广阔、渊博、全局化的时空里，是万国博览会的提炼与折射。这份巨大的档案中的所有标本，都在一个想象的平等集会中充当代表或“代理”——即作为一种再现，在这个想象的平等物的大聚会中，构成普遍的世界艺术史的丰富事物得以展现，其中每一个成员都被分配给了一块小地盘和一个展示空间：一个平台或一架玻璃柜。

不过，如果你稍稍挪一下地方——比如，站在非欧洲（或者用最近的行话来说：“非西方”）艺术的客体和历史中间，就很容易看出，这座真正的博物馆采取了某种叙事结构、指向和观点。它所有的想象空间都导向欧洲当前的现代性，而后者构成了制高点或观察点，形成了一个把其余一切展示给人看的玻璃柜。简单地说，欧洲是一个博物馆空间，在这里，非欧洲标本变成了标本，也是在这里，他们（经过改造）的可见性被展示在世人面前。

欧洲的美学原则，在一种改头换面的现代或新古典主义（或“好设计的世界性

① 有关作为展览/被展览的个体，参见 T. Mitchell, *Colonising Egypt* (Cairo, 1988), 及 Meg Armstrong, “‘A Jumble of Foreignness’: The Sublime Musayums of Nineteenth-century Fairs and Expositions,” *Cultural Critiques* 23 (Winter, 1992—1993), pp. 199—250。后一本书里还有对一次现代突厥人展览的精彩讨论 (pp. 222—223)。

② 有关这一问题，见 J. Derrida, “The Colossal”, 载于其 *The Truth of Painting* 中“Parergon”一章第五部分, Geoff Bennington and Ian McLeod trans. (Chicago, 1987), pp. 119—147。

③ 参见 Timothy Brennan, “The National Longing for Form,” T. Brennan, *Salman Rushdie and the Third World* (New York, 1989), pp. 44—70。

原则”<sup>①</sup>)的伪装下,构成了自我命名的、无标记的中心,或笛卡儿式的临界点,其周围环绕着整座真正的博物馆志大厦,在它的两翼上,一切都可按照其特性被规划、被排序、被组织起来。没有什么在它“之外”:所有不同的客体经过排序,都成了一个占据中心位置的经典(欧洲的)准则或标准的原始、异国情调、迷人、娇媚的变体——一个无标记(似乎还是无阶级的、无性别的以及诸如此类)的点或场所,所有他者都可被想象成渴望达到它的高度。如果你愿意的话,可以说,这是一座真正的埃菲尔铁塔。

实际上,这份档案所提供的,是人工制品的系统收集或再收藏,如今,它们注定要被解释(建构)成看得见、摸得着的证据,打造出描述、分类的精巧的世界语:艺术史的语汇。就连最根本的词义上的差别,都可被简化为某些人类共有的能力、某些人类共有的本质或灵魂的特定的、具有时效的显现。换句话说,多种差别可被简化为仅仅是不同的(但毕竟是相应的)“通向艺术形式的途径”(因纽特的、法国的、希腊的、中国的等等)。每件作品都可被看作模拟,看作接近理想、准则、标准的企图。(由此便立即产生了“艺术批评”的理论和意识形态合法性,既遮蔽着交换价值的魔幻现实主义,又为它提供例证。)<sup>②</sup>

简而言之,对这一公约性、可互译性、霸权的完整事业来说,将艺术假设为一种普遍人类现象显然是至关重要的。从“设计”的最广泛、最完整意义上来说,手艺是——当然,在这方面,考古学和古生物学另有话说——人性的关键特质之一。最具技巧性的艺术品应该是开向人类灵魂的最宽敞的窗户,为理解制作者的精神世界提供了最深刻的洞见,从而也最清晰地折射出了人性。

因此,艺术史的艺术同时也是普遍主义的启蒙运动观念的工具,是塑造个体、族群、社会之间的本质差异的手段。怎么会是这样呢?

再想一想,对于在19世纪作为一门系统的普遍性的人文科学的艺术史来说,要

---

① 比方说,这可在因纽特人的雕刻或土著人的树皮画中找到或发掘出来,因此也可以就这样作为一个(素朴)类型的“经典”样本而被兜售出去。售卖行为本身构成了一种对“典型”的正典化、经典化,这种“典型”又会为当代的“可售卖的”“典型”产品——某一(具体)类型的“经典”“样本”——提供反馈信息。与此相关,参见对原福格博物馆艺术史课程的组织方式的讨论,课程从一门必修课开始,讲的是好设计实践是进行艺术史学习的前提,载 Preziosi, “The Question of Art History”(见前注中的相关文献信息)。关于共济会在这方面扮演的角色,见 Preziosi, *Brain of the Earth's Body* 的前言。

② 参见 Thomas Keenan, “The Point is to (Ex)Change It; Reading *Capital*, Rhetorically,” Apter and Pietz, eds., *Fetishism as Cultural Discourse*, pp. 152—185; 及 William Pietz, “Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx,” pp. 119—151。

获得发言权与合法性,关键在于建立一份具有无限伸缩性、潜在地与一切人类群体的“物质(或‘视觉’)文化”接壤(这已在实践中实现)的档案。<sup>①</sup>在这个巨大的、想象的博物馆志的人工制品或大厦中(作为记忆术的每一个幻灯片或照片图书馆)——所有博物馆都是它的片断或部分——客体——每一个可能关注的客体,都能找到其相对于其他客体的、固定的、恰当的处所和地址。因此,每个条目都可在多重有意义的联想(转喻的、隐喻的或指代的)中被定位成(并引用为)另一个或另一些物体的注脚或索引。陈列在任何展览上的客体的套系(如幻灯片收藏的分类系统),都由蓄意的虚构<sup>②</sup>支撑,使之构成一个前后一致的“再现的”世界,成为其(个体的、民族的、人种的、性别的)作者的标志或替代。

在艺术史起源之初,它实用的、见效快的用途或功能,就是塑造出一个过去,人们可以对它做有效的系统观察,用以对当前进行布展或政治上的改变。<sup>③</sup>它与博物馆志和博物馆学的共同之处,是它们都涉及景观、布展术与戏剧化呈现,都涉及给独特的、具有示范性的客体定位,由此,人们便可以一种令人信服的有效方式,生动地、实实在在地设想出它们之间的关系及它们与原先的生产与接受环境之间的关系。这是很有用的,尤其对于打造特定模式的公民主体性和责任感大有益处。历史因果律、证据、证物及证词的问题构成了这个社会与认识论技术的摇篮或网络的修辞学大看台。

毋需多说,是照片的发明让许多这类事情变得切实可行——实际上,在某种意义上,艺术史就是摄影技术的产儿,而摄影技术也同样使得19世纪的一对规则相近的孪生兄弟即人类学和入种学成为可能。<sup>④</sup>正是摄影,使得职业艺术史家以及所有人都能以一种有理有据的、系统化的方式历史地思考艺术——这就好像把温克尔曼、康德、黑格尔放进高等学术的齿轮,带动秩序井然、有条不紊的布展机器。

① 关于档案的问题,参见 M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, 尤其是第3章,“The Statement and the Archive”, pp. 79—131; J. Derrida, “Archive Fever: A Freudian Impression,” *Diacritics* 25: 2 (Summer, 1995), pp. 9—63。

② 关于这一问题,参见 Eugenio Donato, “Flaubert and the Quest for Fiction,” *The Script of Decadence* (New York, 1993), p. 64。又见 Henry Sussman, “Death and the Critics: Eugenio Donato’s Script of Decadence,” *Diacritics* 25:3 (Fall, 1995), pp. 74—77。

③ 在18世纪晚期的博物馆建立者们的相关论著中,这一点已经被说得很清楚了,例如 Alexandre Lenoir 在他的 *Musée des monuments* (Paris, 1806) 第36页中发现了巴黎各新博物馆所带有的政治与教育方面的动机及正当性;又见 F. Dagognet, *Le Musée sans fin* (Paris, 1993), pp. 103—123。

④ 参见 Alain Schnapp, *The Conquest of the Past* 前言。

最重要的是，它也同样让我们能够把艺术客体看作标志。摄影技术对未来的艺术史理论和实践的决定性影响，就和60年后马可尼<sup>①</sup>发明无线电广播预示着语言霸权观念的形成一样具有根本性——19世纪90年代的语言学家很快就看到：它为新的现代语言学关键概念体系的形成铺平了道路。

正如我们已经看到的，这一宏大的档案工程的一个清晰、初始的动机，就是要收集物证，以使关于社会、文化、民族、人种、种族来源、身份与发展的历史小说的编纂合法化。职业的艺术史家是一件重要的工具，他要编写那份档案、充当它的喉舌，要给它的潜在使用者——既有外行、也有职业人员——制造出一条可以进入它、穿越它的安全的、光线充足的通道。博物馆学本身成了这个博物馆志、这座历史记忆之屋的一门关键艺术，逐渐成了一件创建可存档事件的模范工具。

再一次地疑问，这里描绘的是何种空间？

(2) 并非结论，而是提议：

博物馆的空间、艺术史的大厦，都是一个虚拟的三维空间，二者都赋予主—客体关系某种特定的辨读模式。我们可以想象，这一社会的、认识论的空间正通过自18世纪下半叶的三重叠加而被历史地建构起来。

其一，第一重叠加（可称作温克尔曼的维度或轴线）是客体与主体的叠加，在这里，客体仿佛是透过另一个主体色欲的拜物教化的这面屏幕，<sup>②</sup>为一个主体所见。简而言之，客体被赋予了色欲的功能。（客体被扩展成升华了的色欲的客体。）

其二，第二重叠加（可称作康德的维度或轴线）使色欲和伦理、或色欲化客体的带有等级烙印的标记之间产生了关联：它们在伦理上的美学化。这种等级化构成了自物神至美的艺术作品的光谱或连续统一体。由此，美学伴随着高级伦理学、拜物教伴随着低级伦理学产生了。但作为伦理，二者彼此呼应。<sup>③</sup>（在伦理上色欲化

<sup>①</sup> 马可尼(Marconi, 1874—1937)，意大利发明家，发明了无线电广播。——译注

<sup>②</sup> 参见 Whitney Davis 的文章“Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History” (*Journal of Homosexuality* 27:1/2[1994], pp. 141—159) 中的有趣假设，他讨论了这种色欲合成的模式。如果 Davis 是对的，那么温克尔曼的方法显然来自古代欧洲的记忆术，尤其是圣维克多的于格所倡导的诵祷活动，他把这种与文本整体的“寓意性”交互作用定义为将文本转化为个体自身、转化到个体自身之内，参见 Carruthers, *The Book of Memory*, chapter 5 “Memory and the Ethics of Reading”, pp. 156—188 and Appendix A (pp. 261—266)。

<sup>③</sup> 关于康德对拜物教的论述，参见 I. Kant, *Religion within the Limits of Reason Alone*, T. M. Greene and H. H. Hudson trans. (New York, 1960)。

了的欲望客体从文化和伦理的相对主义中被赎回。)

其三,第三重叠加(可称作黑格尔的维度或轴线)带来了伦理上色欲化了客体的历史化,用目的论的术语来说,是时间的等级化。这个博物馆志空间——伦理上色欲化了的客体在这里是可见的——因而也是一个故事化的场所,在这里,客体变成了历史小说(它的一个版本便是现代博物馆)里的主人公或代替他行动的人,这些小说有个共同的基本主题:寻找身份、起源和命运。(伦理上高级的欲望客体打上了目的论的标记,它们在特定时效里的真理,与处于时间前沿之外的[因此也总是先前的]客体形成鲜明对照,这时间前沿就是欧洲的当下,就是看与说的位置,就是那个玻璃柜子,里面装着重新收集起来的、已成残骸的世界的残余。)<sup>①</sup>

这些叠加的结果,即现代性的时空经济、故事化空间以及无穷无尽的博物馆人工制品。这些叠加的等价物,在多个方面得到了实现,它们把博物馆和艺术史包括在内且留有余裕。作为现代民族国家运转的关键部件,博物馆志致力于对伦理上色欲化了的的价值客体进行系统的历史化,使之成为社会集体事业的伙伴。<sup>②</sup>

与此同时,被装了画框的、故事化了的人工制品或纪念物被赋予了某种礼仪,在这里,客体将以一种规范的方式为人所见,我们可以将其看作象征、仿像、具体实例,或者“描绘”(或“再现”)了(永远)处于现代化进程中的国家里的可欲的和不可欲的社会关系(还可以说,这些国家的缺陷似乎并不在于其天性,而在于公民实现民族潜力的相关能力)。

此外,艺术品、纪念物、档案、历史就是那个场所,在那里,隐藏着的公民——现代个体——的真理将要再度被发现、被解读。(当然,从来也没有一个终极的纪念物。)<sup>③</sup>艺术史客体是主体的别处,在这里,人们想象,未曾说出的、或不可言说的真理已然被写下,若然如此,博物馆志就是一门“科学”,既涉及国家观念的真理,又要在个别客体和产品中发现其(国家、人种、种族、性别的)真理。

不过,这样一门科学并不仅仅作为一个职业领域而存在,也是作为这类现代学

① 一个十分重要的 19 世纪范本,是牛津的皮蒂河博物馆,参见 Preziosi, *Brain of the Earth's Body*, chapter 2。

② 人们可以问:处于艺术史的现代学院的学科之内的特定理论姿态,是否正对应于这一社会的、认识论的事业中的不同侧重点?

③ 在某种意义上,要设计一个记忆——不管是个体自身的还是一部机器的——有许多办法,在这种情况下,它们是某种古老而充沛的欧洲传统的最新变形,参见 Carruthers, *The Book of Memory*, pp. 16—45, 156—188。

科性(诸如方法)的通用协议而存在。也许,它存在的方式,使得人们无法在个体感知的正常光谱上看到它。今天,我们可以认识它、恢复它:通过审视它的一对较晚近的孪生子(各有其特定的规范)——历史与精神分析——的隐约痕迹和效验,<sup>①</sup>或通过一种对话语实践——艺术史——的批评性的历史志研究,在前二者的现代流派出现之前,它就一直是它们的叠加,它依然以摇摆不定的、悖论式的权宜之计,为二者的差别架起桥梁,尽管有时晦暗不明。它的摇摆不定就是那座桥梁。

在那矛盾、悖论的客体中,这一叠加的痕迹是显而易见的,自启蒙运动始,这个客体就构成了艺术史的艺术,它在不可名状与有记录可循、灵修学与符号学之间无止境地摆荡。<sup>②</sup> 艺术史的艺术在一个虚拟的空间里流转,这空间的维度即来自上述三重叠加。

因此,现代性是民族主义的悖论的现状。它作为一个虚拟的场所而存在,构成了过去的残渣和遗迹与未来一片空洞之间的边界。它永远存在于两种虚构之间:它在一个遥远的过去中之起源,它所完成的未来之命运。国家及其各部门——这个既是机器的也是人造的机体——的基本任务,便是将后一种完成的图像用作一面朝向前者的后照镜,重建起其起源、身份和历史,使之成为那投射的已完成之命运的反射源和真理。实际上,是一座镜厅。

你可以这样描述:

你正站在一个小房间的中央,天花板是镜子做成的,地面也是镜子。当你站在这样一个地方,看着你自己的形象被无穷无尽地反映出来,在许多次重复之后,你总能看到自己的形象沿着某个方向、顺着一条弧度逐渐加大的曲线向后退却——上或下,去往这一边或那一边。不一会儿,你注意到,那些映像并非无穷无尽,它们消失在房间的某个结构线或你自己的形象之后。你也能看到灭点真正消失的那一点:你被自己的形象或其边框所遮蔽。当然,乍一看,你的确仿佛要永远走下去,你的局限性没有人能看见。

① 关于这一点,参见 Michel de Certeau, "Psychoanalysis and its History," *Heterologies* (Minneapolis, 1986), pp. 3—16。

② 关于学科的客体作为不可化约之矛盾性的符号学身份,参见 Preziosi, "Brain of the Earth's Body," Duro, ed., *The Rhetoric of the Frame* (Cambridge, 1996), pp. 96—110; "Collecting/Museum," Nelson and Schiff, eds., *Critical Terms for Art History* (Chicago, 1996), pp. 281—291。

或者，你可以这样表述：

我在语言中辨认出我，但惟当我像一个物体在语言中消失时。在我历史中所实现的并不是我曾所是的历史过去时，因为它不再是或甚至不是一直为我所是的现在完成时，而是先于我将一直所是的未来，因为我是何者总是处在生成变动的过程中。<sup>①</sup>

理解艺术史的去，是处理其当前问题、建设性地想象其未来——如果有的话——的必要条件，很多事情将会变得明朗起来。但要真正获得效果，至少必须放弃一些给我们舒服日子过的学院习惯，也就是把艺术史的艺术看作一条阳关大道——作为一种单纯的艺术的观念史，或思考过艺术及其“生命”、“历史”的人物的谱系，又或观念史的革命性历险中的一个篇章——看作阐释客体及其历史和制造者的日臻完善的协议：从马克思主义到女性主义、从形式主义和历史主义到符号学和解构主义，所有那些“理论和方法”；从美的艺术到世界艺术再到视觉文化，所有那些学科对象领域，事后来看，它们都像是从同一块布料上裁下来的。

在整整两个世纪的历史中，艺术史一直是一项复杂的且内在并不稳定的事业，从一开始，它就被深深地卷入了塑造和维持现代性的工作，这种现代性将欧洲和一种植根于色欲化的客体关系中的伦理上优越的美学联系在了一起，由此舒缓了文化相对主义的焦虑：在文化相对主义的领域中，与异域文化的遭遇日见频繁的欧洲（以及基督教），只是其中的现实之一。<sup>②</sup>

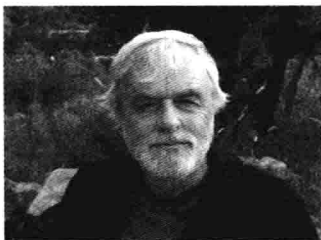
至此可以说，艺术史从来都是一个我称之为博物馆志的更广阔的一系列实践的一部分，把艺术史及其历史从赋予其活力与实质的环境和动机中孤立出来，只会使它的学科性本身永远冥顽不化。实际上要记住，那个具有无伤大雅的“艺术史”之名的千年学科以其反讽的方式做了什么，同时，这也许要求人们忘记艺术史：从其他方面来思考它，以便更加完整地回忆它。

① Jacques Lacan, *Écrits*, p. 86.

② 关于相对主义与相对论的问题，参见 Preziosi, *Brain of the Earth's Body*, chapter 1. 该章对约翰·索恩爵士博物馆（1837年索恩去世时，该馆还保持原貌）进行了评论，认为它是首个在艺术史中完全实现了相对论的范例。

# 论艺术的社会史

[英]克拉克 著 常宁生\* 译



T.J. 克拉克 1943 年出生在英国布里斯托，1973 年从伦敦大学考陶尔德艺术学院获得艺术史博士学位。1966—1974 分别在埃塞克斯大学和坎伯韦尔艺术学院任讲师，1976 年任利兹大学教授和艺术史系主任，1980 年加盟哈佛大学，1982 年公开批评格林伯格的形式主义艺术理论，提出了有别于风格和图像学传统的新方向。1988 年加盟加州大学伯克利分校，并任现代艺术讲座教授直至退休。著有《人民的形象：库尔贝与 1848 年革命》(1982)、《绝对的中产阶级：1848—1851 年间法国艺术家与政治》(1982)、《现代生活的绘画：马奈及其追随者艺术中的巴黎》(1984) 等。

克拉克认为，专事于形式和风格分析的艺术史并不能解决复杂的艺术现象，所以艺术社会史是一种独特的艺术史研究的思路。但是，克拉克又反对那些简单化的社会历史背景推证的方法，而是主张一种新艺术社会史。这种艺术社会史的特征是，关注艺术形式与现存的视觉表征体系、现行艺术理论与其他意识形态、社会的不同阶层、阶级与更普遍的历史结构和过程之间的种种必然联系。他反对那种认为艺术家会受到时代背景同样的影响的观点，而是更加强调艺术家对社会背景的独特反应。由于艺术具有独立性，艺术家便与审美传统以及艺术界审美意识之间形成复杂关系。前者保证艺术的存在，后者则有可能造就伟大艺术品的诞生。克拉克的艺术社会史强调一种系统的方法

---

\* 常宁生，南京艺术学院教授。



论,把个别的艺术家和艺术作品置于一个社会系统中加以考察,从而揭示隐含在其中的某些规律。在克拉克看来,艺术史是与其他历史相互纠缠的,只靠艺术史和艺术观点是远远不够的,社会史的建构可以真实还原艺术家和艺术品的真实面目。

换句话说,艺术就是艺术家在自己身上、在其妻儿、在其思想及作品中对真理之美和完善的追求——也就是从事艺术的劳动者所能达到的最高境界,一个注定要给自然循环带来辉煌结局的步骤。审美和美学以外的范畴、道德等等,这些都是支撑经济大厦的根基。(波德莱尔 1848 年摘录的普鲁东<sup>①</sup>:《经济矛盾体系即贫困哲学》[1846]一书)<sup>②</sup>

在我们这个达到如此程度文明的社会里,我有必要过野蛮人一样的生活;我甚至是必须使自己不受政府的管束。我同情的是人民,我得跟他们直接对话,从他们那儿获得我的技巧,而他们得给我提供生活。为了做到这一点,我开始了伟大的、独立的、放荡不羁的流浪汉式的生活。(库尔贝,1850 年致弗朗西斯·韦伊的信)<sup>③</sup>

赞美对形象崇拜是我难以自抑的、唯一的、天赋的秉性。

对无拘无束的或称放荡不羁的生活方式的赞美、沉湎于错综复杂的情感,热衷于用音乐来发泄这些情感,想想李斯特吧。(波德莱尔:《我赞同裸体画》)<sup>④</sup>

库尔贝先生是绘画界的普鲁东,这位“普鲁东”先生画的是民主的、社会性的画。他为之所付出的代价只有上帝才知道。(艺术评论家 L. 埃诺尔在《巴黎专栏》中回顾 1851 年沙龙展)<sup>⑤</sup>

他手里拿着画笔,人并不坏,但他却从来不会(甚至在纸上也没能做到)把自己打扮打扮,为了他的衣冠不整,我永远也不会原谅他。(波德莱尔论普鲁

① 普鲁东(Pierre-Joseph Proudhon, 1809—1865),法国经济学家。——译注

② Baudelaire (6), 218. bis. cf. Proudhon(2), II, 375.

③ P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis* (Geneve, 1948), vol II, p. 78

④ C. Baudelaire Le Dantec and Pichois, eds., *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), p. 1295.

⑤ 1851 年沙龙展,巴黎长期举办的展览,1851 年 2 月 16 日。

东,1866年1月2日致圣伯夫的信)①

上述几句话把我们带回到了一个陌生的时代,即一个艺术和政治无法相互回避的时代。19世纪中叶的法国,政府、公众和批评家们普遍认为,艺术含有某种政治意义和政治倾向。在这种观点的作用下,绘画或是受到鼓励,或是被抑制,也有人怕它或恨它。

当时的艺术家对这种情况是十分清楚的。他们有的积极利用,甚至主动参与时局,如库尔贝和杜米埃,②也有的则以“为艺术而艺术”的观念作指导,想以此逃避现实,如戈蒂耶③等人。在当时艺术日趋政治化的现实中,那只是个美梦。也有的画家(如米勒④等)则以一丝苦笑来接受当时的现实。他在1853年的一封信中曾猜度着政府是否会认为那些袜子过于“土里土气”,以至俗不可耐(画中有几个农民的女儿,其中一个在补袜子)。⑤

我的《人民的形象:库尔贝与1848年革命》,所要讨论的正是法国艺术史上的这一特殊阶段,想搞清楚促使当时艺术和政治互相关联的种种复杂因素,并试图解释上述五段陌生说法所提到的种种观念变革。譬如把艺术家称为劳动者,把绘画描述为“民主的、社会性的”,贬斥无政府主义者的“衣冠不整”等,这类说法,至少听起来不那么顺耳。首先,这究竟是一个怎样的时代呢?为什么波德莱尔起初追随普鲁东,三年后又认为“为艺术而艺术”的观点只不过是幼稚的空想,并认为“迄今为止艺术跟道德观及其实用性是不可分割的”呢?⑥为什么库尔贝认为对人民大众来说,艺术总意味着某种放荡不羁的生活方式呢?为什么《奥尔南的葬礼》这幅画使得埃诺尔(M. Enault)如此大动肝火呢?总之,这个时期还需要有人进一步的解释,甚至为之辩护。

我倒不是怕那些词是要过时了(或是因为它们又带着某种新的概念而重新时兴起来了),而是为了说明当时那些争论怎么竟会有如此的必然性,以及它们如绘

① C. Baudelaire, *Correspondance générale*, Crépet and Pichois, ed. (Paris, 1948), p. 201.

② 杜米埃(Honoré Daumier, 1808—1879),法国画家。——译注

③ 戈蒂耶(Pierre Jules Théophile Gautier, 1811—1872),法国诗人、小说家和评论家。——译注

④ 米勒(Jean-Francois Millet, 1814—1875),法国画家。——译注

⑤ Etienne Moreau-Nelaton, *Millet raconté par lui-même*, 109, to Sensier, early 1853.

⑥ “Pierre Dupont,” C. Baudelaire, Le Dantec and Pichois, eds., *Oeuvres Complètes*, pp. 605—606.

画所展开的那个奇异的天地,有一种前所未有的力量。而力量这个词,在我们今天谈论艺术时,再没有比它更可笑、更不合适的了。因此,本书欲重温当时的现状,即艺术曾一度作为人们争论的对象,在当时历史发展的过程中起着重要的作用。

一提到写艺术的社会史,作者常常会先说明他避免了这样那样的方法而采用了一整套系统的写法。正如木匠在动工之前要摆出他的那套工具,或者说哲学家先得提出种种前提等。那么我呢,就先从几个被视为禁忌的方面说起。至于对艺术作品如何反映人的思想意识、社会关系或历史之类的问题,我并不感兴趣。同样,我也不想把历史作为艺术作品的“背景”而大做文章,或把历史当作某种在艺术作品中及其创作过程中基本上不包括但又让人感到它的存在的东西。(历史这一因素的介入,似乎往往是通过人们的“常识”而感觉到的,这有一项特殊的史料可参考。)我还要排斥把作为社会成员中一员的艺术家想当然地归结于艺术界圈子里一员的作法。因为这样的话,历史将成了某种一成不变的中间渠道而沟通与这位艺术家的联系的了。譬如,艺术家只与艺术界内存在的思潮和价值观念相呼应(这在我们的时代,对最有成就的艺术家来说,意味着先锋派思想和意识形态),而这种思潮和观念又反过来受总体的社会意识形态和价值观的影响而不断改变,而整个社会的意识形态和价值观又是由历史条件所决定的。又譬如,库尔贝受现实主义的影响,现实主义则受实证主义哲学的影响,而实证主义又是资本主义唯物论的产物。只要愿意你还可以尽情地在这些名词上加上更多的细节,但是真正起关键作用的是那些动词。

最后,我并不想在艺术社会史中采用那种根据绘画形式和思想内容来直觉类推的方法。譬如,把库尔贝《奥尔南的葬礼》中缺乏构图上的焦点,说成是画家平均主义思想的表露,或把马奈的《巴黎世界博览会(1867)景观》那凌乱的构图,当作工业社会给人精神上造成紊乱而产生的视觉反映。

当然,把形式和内容相类推的方法也不可能完全避免,因为首先用于形式分析的语言本身就都是类比和推论。不要说形式的“组织”,就是“构图”这个词本身就含有形式和内容方面的概念并表示其中还有某些相互关系——说得更明白些,只是它从来没有把其中的关系理清而已。所以,对艺术社会史来说,进行具体的、公开的类比实际上表现了它是有力的。上面提到的做法无论多么不完善,它们总还代表了绘画形式分析语言方面的某种进步,因为这样,原有的分析方法中的偏见会更明显。用晦涩的推论来献媚,还不如用粗俗的语句来说明问题。因为后者尽管

粗俗却能让人直接指出其错误之处。在任何演讲中类比和推论总是既有利又有弊，既有利于说明问题，却又不那么十分可靠，它们可展示研究的范围，同时又可能歪曲了对象。所以只能当作一种假设，必须由其他证据来检验。艺术史研究是这样，其他学科也是如此。面对着库尔贝《奥尔南的葬礼》中那些奇怪而又具有威慑力量的整个结构而做不出任何解释的话，我们岂不是太谨小慎微了吗？而我想的是怎样把这种解释跟别的历史因素联系起来或对立起来进行。

问题是：除了令人惬意的画面结构可做研究之外，还有什么别的方面可研究呢？我们必须立刻退回到艺术社会史那有明显局限性的经验概念吗？我们必须要把注意力放在艺术生产和接受的直接条件（赞助人、销售、批评、公众意见）上吗？这些显然也是重要的研究领域，是通向这一课题的具体步骤，也是我们通常研究的起点。但简单地说，对艺术创作中任何一个单项因素的研究很快会把我们带回到来本来希望回避的老问题上去。对19世纪艺术赞助人和作品销售的研究在不了解资本主义经济结构的基础理论的情况下是无法进行的。（你是否承认这些基础理论是另外一回事？）请你设想：如果对19世纪巴黎艺术批评的作用和方式毫无了解，不了解批评家们本身的社会处境和信念，以及他们对沙龙展的广大观众既瞧不起又想讨好的暧昧关系，你又怎么来研究当时对库尔贝的种种批评和指责呢？也许我应该说请你记住，而不是让你设想。那些根据偶然事物生拼硬凑的文章，那些“荒谬”和“乏味”，是经不起疑问的论证，对艺术史家来说实在读得够多了。

我并不想蔑视艺术批评家们和他们的文章。我的意思正好相反。有关库尔贝在1851年沙龙展的文章，发表过高见的作者多达45位。这一大堆文字本身对我们说来也是至关重要的实证。它提供了一个复杂的对话体系，即艺术家与批评家、批评家之间以及批评家与公众之间的交流体系。（有时这些对话难免要带上些公众的意识，尽管在大多数情况下这种意识的存在只是很微薄的。在画家和批评家们正经而虚伪的争论中，他们对排除公众意识这点是彼此心照不宣的。可惜他们并没能完全做到这一点。）在这种奇怪的对话体系中，整个说教的论调如出一辙，这种构造使得画家与公众之间的关系蒙上了一层含糊的色彩，使之若隐若现。在我们看来，观众与公众是不同的概念。对观众我们可做实际的观察。而且应该观察。我们对观众、对巴黎各社会阶层、资产阶级的消费习惯以及参观画展的人数等情况了解得越多，就越容易看清被批评家们和画家们想当然地描绘出来的整个歪曲的情形。

至于对公众,我们可以运用弗洛伊德的理论来进行一番推论。无意识就是其意识的表现,是其过失遮蔽,是一般话语的沉默和休止。同样,公众也只是个体的集中表现。在此处,公众意识也是通过批评家个体的言论来体现的。像精神病医生对待他病人的诉说一样,我们如想诊断出这一大堆艺术评论的症结所在,那么有趣的问题正在于那些从理智上讲不通的和批评家们无法自圆其说的关键点。在他们的言论中,我们注意到了以下现象:观点上固执己见,不断地重复和突如其来的狂怒——而这些让人无法理解的评论正是理解它的关键所在。而这只有在无意识的情况下,公众不以为自己是公众时才会真正出现,但它却决定着个体言论的结构。要解释他们避而不谈的问题,关键就在这里。<sup>①</sup>

我认为,这些就是看待这个时期的艺术赞助人和艺术批评唯一正确的态度。这样我们又回到了前面我曾拒绝的理论上——艺术家与整个历史环境之间的复杂关系,尤其是与他所能接触到的表现艺术传统之间的关系。艺术家可以不相信反映论、历史背景的作用,或是艺术形式与社会意识形态的必然关系的学说等等,但他却无法逃避这些因素所揭示的种种问题。

我要阐释的是艺术形式与现存的视觉表征体系、现行的艺术理论与其他意识形态、社会的不同阶层、阶级与更普遍的历史结构和过程之间的种种必然联系。那些被我否认的理论有一种看法,即认为所有的艺术家大体上是以同样的方式体验其环境,并对其环境做出应答和赋予形式。作为假设,这倒省事,可惜这种假设显然是错误的。如果艺术的社会史还有其特殊的研究领域的话,那就是各种转变过程和关系,大部分的艺术史都把这点当作理所当然的事。我想找出在“反映”机械的形象背后到底有哪些具体的交易,搞清楚所谓“背景”是怎么变成“前台”的,而不是形式与内容方面的类比,我要找一找两者之间那些复杂的,然而真正的关系网络。其间的调和因素本身是由于历史的原因而产生和转变的,对每位画家和每件作品来说,它们又都具有历史的特殊性。

我所批判的那些方法其缺陷在于:它们把历史描绘成艺术创作活动中根本不存在的东西,把它描绘成某种次要因素,或某种倾向、背景,而当画家站在画布前时

---

<sup>①</sup> 这种无意识的观念是当下由J. 拉康所坚持主张的最具有说服力观念(它只是关于一种争议的最具有说服力的、图表式的陈述,并贯穿于整个拉康的著作中)。参见 Jacques Lacan, *Ecrites* (Paris, 1966), p. 830。

或雕塑家叫模特儿站好时，它实际上又从来不外那么一种东西。这里有个真理和谬误相混淆的矛盾。重要的事实是画家的社会经历和他的艺术表现形式之间是有一定距离的。与其他的历史事件和过程相比，艺术是独立自主的，尽管这种自主性的背景有所不同。确实，各种经历都会通过思想、语言、线条、色彩，通过不由我们自由选择的结构以不同的形式表现出来并带有意义。对画家来说这些结构形式具有特殊的审美意义——正如库尔贝在 1855 年的宣言中所指出的，艺术传统就是个性表现的直接产物。“我认为理解是为了执行。”(*Savoir pour pouvoir telle fut ma pensée.*)<sup>①</sup>然而，艺术家的以下两种接触是有所不同的，一种是艺术家与审美传统之间的接触，另一种是艺术家与艺术界及其审美意识之间的接触。没有第一层接触就没有艺术，但如第二层接触微弱或是有意绕开，往往会产生甚至最伟大的艺术。这点待我们讨论先锋派艺术时再谈。

关键在于：是艺术家自己去接触历史和具体的决定因素。不论愿意与否，艺术社会史所要研究的是画家不可避免所接触的历史结构的一般特征，同时也要寻找一个这样接触的具体状况。如在某一特定情况下，一种经历的具体内容怎么转变成形式，某一事件如何变成为图像，烦恼怎样成为其表征，失望如何变成愤怒等等，这些就是有待研究的问题。也正是这些给我们留下了艺术有时具有历史价值的观点。一件作品的创作过程本身是诸多历史运动、事件或结构中的一个——它既是一系列的历史事件，又是作用于历史的事件。某个事件只有在特定的前后关系和组织结构中才能明确起来；反过来它又能改变甚至破坏这些组织结构。一件艺术品可以以它的创作意图(或者说能被一般所接受的主题思想、形象、价值)作为它的题材或根本要素。但其创作意图又作用于根本要素，赋予它新的形式，在一定的情况下，新的形式又包含着对原创意图进行否定的基因。我们会看到 1851 年沙龙展就曾发生过类似情况。

我一直在论证一种调解的历史，说明这些调解的变化和模糊状态。这在实践中究竟意味着什么呢？如我把它限制在艺术史上某些常见的问题上的话，它就清楚了。比如，画家与艺术界及其共有的意识形态之间的关系，在通常的情况下，这是指画家是否从属于某个画派的成员的问题，尤其是否属于先锋派。显然我们想了解先锋派是怎样形成的，还想了解它的目的。无论哪种情况，我们首先要明确意

---

<sup>①</sup> P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, vol II, p. 60.

识到这类问题本身是不固定的、虚幻的。仅仅依据人员、成员的吸收及时尚来写先锋派历史是大错特错的做法。全然不顾最基本的东西——先锋派的概念本身是高度意识化的，其目的是试图在巴黎艺术界造成一种昙花一现的假象。根本的问题在于整个团体的存在，而不在其内部的内讧和纠纷。

对巴黎的整个艺术界观察越细致，那么众多的流派团体和教条就越发显得是故弄玄虚。真正重要的是：从一种观点突然转向另一种观点，从一种风格到另一种风格，一种姿态到另一种面目可以出尔反尔，并且会那么容易。在这一点上巴尔扎克就是伟大的阐释者。（与他真实、艰难而坎坷的一生相比）没有人像他那样为了生活而用原则和忠诚做交易，反复无常。再就要提到戈蒂耶这位杰出的高蹈派诗人了。他随机应变，随波逐流，到时会写诗去赞颂使诗人横遭灭顶之灾的拉塞奈尔那只僵化的手（马克西姆把它存放在一只罐子里），到时他又会草草地给萨巴蒂耶太太写上一连串淫秽的情书。<sup>①</sup> 就是这位萨巴蒂耶太太（19世纪50年代早期的文化沙龙皇后），一会儿是福楼拜笔下的人物，一会儿又成了戈蒂耶、克莱辛格、波德莱尔、梅索尼埃<sup>②</sup>等诗人所描绘的对象。<sup>③</sup> 像小说家杜朗蒂这样的一般人物，可随随便便地把激进的现实主义和理想的波德莱尔的自传凑在一起。<sup>④</sup> 波德莱尔本人与他的对头，信天主教的批评家维伊奥（Veuillot）言归于好等等。<sup>⑤</sup> 这样的例子不胜枚举。

在这个世界里，此时大家争当先锋派，实质上是一种先声夺人的手段，一种习惯的起手形式——先长驱直入，在一片未开垦的灌木丛中闯荡一番，然后再回到原来的世界中来重新享有那些特权和既得利益。这是一个走向没落的流派，一种不知羞耻地往上爬的行为。在库尔贝的朋友和吹捧者尚弗勒里<sup>⑥</sup>身上我们可以找到这种行为的典型性。

① 参见 Gautier(2), pp. 13—14; and Gautier(3)。

② 梅索尼埃(Ernest Meissonnier, 1815—1891), 法国历史画家和雕塑家。——译注

③ 她是福楼拜著作《情感教育》(2)中的罗莎乃特的来源之一，她也是戈蒂耶的诗歌“粉红色的连衣裙”和“阿波罗尼埃”中的阿波罗尼埃，她还是1847年沙龙展中克莱桑热的雕塑《女人被蛇咬伤》的模特。波德莱尔给她写了一首回环诗，包括“一个艳丽的女人”，C. Baudelaire, Le Dantec and Pichois, eds., *Oeuvres Complètes*, pp. 140—141。

④ 参见 Crouzet, pp. 128—132。

⑤ 参见 Pichois, pp. 163—186。

⑥ 尚弗勒里(Jules François Felix Fleury-Husson, 1820—1889), 法国艺术批评家。——译注

这么说,真正的先锋派们的历史是由那些不参与和藐视时髦风潮的画家们所写的。是一部秘密的、被孤立的、压根就没牵涉到所谓的先锋派运动之中,甚至根本不处于巴黎地区的野史。这部野史的主人公是兰波,<sup>①</sup>当然其中还有许多19世纪的主要人物如司汤达、<sup>②</sup>席里柯、<sup>③</sup>洛特雷阿蒙、<sup>④</sup>梵高和塞尚等。我想用这一观点来解释19世纪法国的四位最伟大艺术家即米勒、杜米埃、库尔贝和波德莱尔是十分贴切的。米勒穷得要死,对霍乱和革命同样地害怕,终于在1849年离开巴黎来到了巴比松。杜米埃过得非常清静,几乎是悄悄地在安戎堤岸码头生活着。他是玻璃工的儿子,娶了另一个玻璃工的女儿为妻。库尔贝则到奥尔南去隐居生活了。在那儿他完成了1849年到1850年间的主要作品。波德莱尔1848年12月给他做军人的继父写信时说“要与‘高雅的’社会永久地分离,要追求我自己的趣味和原则”。<sup>⑤</sup>在六月风暴中,他却又与造反派在一起反对政府。他们每个人都与先锋派在思想上和行动上有关联;每人一定时期都是先锋派的一员,或有感情上的共鸣。但每次这种关系又都是动摇的、模棱两可的。这与其说是一种“假象”,倒不如说是一个问题。要解释这个问题,用点人头计数的方法是不行的。说他们有某些共同思想,参观过多少次沙龙展也无济于事。不过愿意的话数数也无妨。同时,可别忘了这批人远离巴黎和同仁俱乐部的距离。对这段距离的实际情况我们要作分析研究:抛弃和逃避时的理由以及与艺术界及其价值观之间仍然保持着的藕断丝连的关系。我们还要分清先锋派与放荡不羁之间的区别:首先在六月风暴中,他们不在同一个战壕里。波希米亚派(放荡不羁派)与造反派在一起,而先锋派当然是站在秩序力量那一边。<sup>⑥</sup>我们得把波希米亚派的真实形象从先锋派离奇的编造中挖掘出来,从米尔热<sup>⑦</sup>的“波希米亚人的生活”中解救出来。这些才是与现在有关的特征。

这样我们又回到画家与公众的老问题上了。我想把画家们模棱两可的态度放

① 兰波(Jean Nicolas Arthur Rimbaud, 1854—1891),法国诗人。——译注

② 司汤达(Marie-Henri Beyle, 1783—1842),法国小说家。——译注

③ 席里柯(Jean-Louis André Théodore Géricault, 1791—1824),法国画家。——译注

④ 洛特雷阿蒙(Comte de Lautréamont, 1846—1870),法国诗人。——译注

⑤ C. Baudelaire, *Correspondance générale*, vol I, pp. 108—109.

⑥ 关于知识分子的角色作用,以及在六月风暴中第11区特定的国家公园,参见 Gossez(2), p. 441;论六月风暴中的波希米亚派(“On Bohemia in June”),pp. 451—452。

⑦ 米尔热(Henri Murger, 1822—1861),法国小说家。——译注



在这样的关系上来考虑,即“不要把公众当成某种可以明确区分的东西”,然后要求艺术家予以注意,给予满足或是拒绝满足他们。而应把公众当成作品本身具有和创作过程中已包含的一种可以预见的东西或是幻想。这是画家本人臆造出来的——尽管有时不能全凭一人的臆造,或者尽管构筑的结果不那么理想。当然,有时公众的出现是直接的,如圣母像前的捐助人或是肖像中的被画者。在最成功的肖像作品中,我们可以看出,作为题材本身的被画者与作为公众身份的被画者之间有一种紧张状态。在拉斐尔的《利奥十世肖像》这幅画中,我们可以看到画家对教皇那种单刀直入的洞察力,同时,画家对被画者为摆好姿势而做的努力也做了细致入微的刻画。这类默契或不协调的情况是随时存在的,即使画家不愿如实地画出来。

任何艺术都不会是封闭的或不受外来影响。马拉美<sup>①</sup>把他的诗集题为献给某个叫“Des Esseintes”的人。这是一部小说中的虚构人物,但对他的描绘之详尽,似乎真有其人,所以极难刻画其面目。对马拉美来说这只是一种自嘲,他自己也知道不能很好地满足观众。所以诗的题目也只是《为 Des Esseintes 写的散文》。

对艺术家来说,创作中他会对公众做一系列事情,诸如虚构、对抗、满足、藐视等。想了解 19 世纪中期艺术的力量及后来阶段的穷途末路状况,我们应做更深入的研究。当上述对待公众的态度成为自控的主要因素时(一方面要使资产阶级感到惊异,另一方面是专为市场生产),当公众成为某种极为稳固的实际存在或某种极为抽象的概念时,艺术上的彻底病变就开始了。

上述因素都是研究库尔贝的关键。因为公众在其艺术中很重要,描绘得极其丰富却又不很明确的。主题和观众是库尔贝艺术的主要动机。我要说的是 30 多岁时(1848 年至 1856 年间)的情况,这是他绘画的黄金时代。1856 年以后,他创作的衰退与他作品中观众因素的消失是很有关系的。但为何在短期内会出现这样的变化呢?这正是本书所讨论的主要问题。

最终,存在着某个人们所熟悉的艺术史老问题。对绘画传统,他究竟利用了多少。他用的是什么形式,什么手段来进行观察和描绘。这些往往被认为是唯一的问题,当然也是很关键的问题。但当论及艺术的社会史时,就不得不以另一种观点来看待它。要考虑的是什么因素允许画家做这样的处理,又是什么因素妨碍他这样或那样做。要研究视觉,也要研究失明。不真实,带有偏见的描绘其后果是悲怆

<sup>①</sup> 马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898),法国诗人。——译注

的，他们会在观众眼里形成了固定的意识。

美国作家亨利·詹姆斯<sup>①</sup>在小说《金碗》中是这样表达的——夏洛特仅仅表述了在主人公店主那儿工作的快乐——王子会对他自己并没有注视到他做出回应；准确地说，就像在一般社交关系中，夏洛特曾在不同的日子里不止一次注意到他的有利条件，她自己意识到，在某种社会平面下，他是如何从未看见……他总是贯穿较为受到许可的类型——他们的卑鄙之夜或无论什么名称一种为他制作的所有他的猫灰色。<sup>②</sup>

无论詹姆斯是赞成或者享有，那种盲区都与这一点无关，正如所描述的那样，他只是代表了19世纪的一种疾病。当这种盲区被一些极端环境所打破时，结果是悲伤的。听听托克维尔<sup>③</sup>是怎么说的，1848年5月15日一些帮派突袭了国民议会。这时他突然看到了主要的革命者路易—奥古斯特·布朗基：<sup>④</sup>

当时，我看到正好轮到一個我从未见过的出现在讲坛上，我只在那天见过他。但我对他的记忆则始终在我的脑海中，令人厌恶和恐惧。他的脸颊苍白而枯槁，他的嘴唇干燥无色，显出一副病态。他的脸色灰白肮脏，显露出一副邪恶狰狞的面目，就像是一具腐朽的干尸；他身上穿的那件破旧的黑色礼服大衣拖得又细又长，一点看不到里面的内衣，让人觉得他四肢骨瘦如柴就像是生活在下水道里，刚刚从那里出来似的。有人告诉我说这人就是奥古斯特·布朗基。<sup>⑤</sup>

尽管我们只需要把托克维尔的描述与大卫·德安热<sup>⑥</sup>（在此前八年所作）的绘画比较一下就可以知道，对布朗基的这一描绘不仅不够真实，而且我们还面临着一种显然相信这段话是真实描述的个人偏见：在我们的眼前描述变成了一种个人的思想观念意识（顺便说一下，以这种方式布朗基只是一种偶然测试案

① 詹姆斯(Henry James, 1843—1916),美国小说家。——译注

② James (2), p. 99.

③ 托克维尔(Alexis de Tocqueville, 1805—1859),法国历史学家和哲学家。——译注

④ 布朗基(Louis-Auguste Blanqui, 1805—1881),法国社会主义者和政治活动家。——译注

⑤ Tocqueville, p. 135.

⑥ 德安热(David d'Angers, 1788—1856),法国雕塑家。——译注

例，当时波德莱尔从 1850 的记忆中概述他时，具有一定程度的同情，甚至认同。他转向撒旦似的、感到极度痛苦的一种政治的妖蛾[Melmoth]，这并不使人感到惊奇)。

所以，绘画传统和手段也存在很严重的偏见。为了看清某些事物，我们应该相信哪些方面，什么因素促使一位画家有效地运用某种手段或前人创造的某种绘画形式语言？在这点上没有一成不变的或自动的模式。1848 年以后在某个艺术圈子里开始流行崇拜 17 世纪勒南兄弟<sup>①</sup>艺术成就的风气。于是，有不少批评家赞扬他们，也有的画家试图模仿他们。但这是你的勒南，还是我的勒南？库尔贝的，还是尚弗勒里的？其间存在着天壤之别。我们能看出，尚弗勒里半开玩笑似地把它当作弱点的技法，库尔贝却不以为然地吸收运用了。我们要了解的正是这里面的差别，而要真正了解，光靠罗列他们各自所受各种风格影响的不同方法还是不行。

在大众肖像创作中，情况也是如此。1850 年库尔贝在给弗朗西斯·韦伊<sup>②</sup>的信中说：他想从人民那里学到他的科学，也是专指绘画科学。他这个圈子里的朋友和他的崇拜者都喜欢通俗艺术，但其中有多少人除了收集之外真正地运用了它呢？又有多少人认识到如真要看清“在某个社会阶层下面的东西”，他们必须运用通俗艺术的形式和结构呢？库尔贝这样做了，他的朋友马克斯·比雄<sup>③</sup>(Max Buchon) 认识到这一点但没有任何行动，我很怀疑尚弗勒里这个通俗肖像艺术的宣传鼓吹者是否真正懂得其含义。所以，我们必须把一个个独立的艺术史问题联系起来看，我们最终要问，一种符号系统会产生什么样的“可见性”。在怎样的特殊情况下某位画家可得益于这种“可见性”，而有的则不可能。这就是仅仅从艺术上的竞争的观点来看是无法回答的。

因此，这里就有了一个无法回避的大问题。尽管达到这点的渠道各有不同，我们能否从某位画家复杂而特殊的历史环境中，发现他与与众不同的题材和风格的基础是什么？

让我们以库尔贝为例来研究这个问题。在讨论他的艺术时，我们要把与他有

① 勒南兄弟(A. Le Nain, 1588—1648; L. Le Nain, 1593—1648; M. Le Nain, 1607—1677)，法国画家。——译注

② 韦伊(Francis Wey, 1812—1882)，法国作家和批评家。——译注

③ 比雄(Max Buchon, 1818—1869)，法国诗人、小说家和翻译家。——译注

关的各种因素列个表是很容易的：他在当地的社会处境、经历和变化；他在这个社会处境中借助语言或视觉来表现所遇到的形象的手段；19世纪40年代巴黎的社会结构、波希米亚者的肖像画法和他对这种画法的运用；他在市内声名狼藉的生活方式的实质和作用；那个时期的艺术思想、艺术传统中他所感兴趣的方面。这一系列的经历我们得给予有血有肉的细节，但无论它多么详尽，最多只能说明一方面的问题。问题的真正关键在于搞清楚1849年至1851年间上述各因素之间的具体关系网络和形成这种关系的原因。换句话说，究竟是什么因素使得库尔贝的艺术与众不同，并在一段时间内十分有效？

要回答这个问题，我们寻找的范围应有所扩展，应从绘画转到政治，从对颜色的判断上转到对更为主要的关切上——它触及国家的问题，能鼓动许多人情绪的、众人关切的问题。但我们会在特殊的事件中，在作品中发现这些政治的因素。我们从历史的某个转折点出发——从一种倾向或一幅特有明显历史意义的画出发。《奥尔南的葬礼》《打石工》《弗莱格的农民》等作品，就是这类带有重要历史意义的作品。对其研究越深，这些画所反映的社会现实就越明显。

让我们用一个微小的却很重要的趋向来说明这个问题。1850年5月，在汝拉省的沙林镇，一个宗教仪式正在进行。当时小镇的执政官向巴黎汇报这件事：

沙林镇，这个汝拉地区最堕落的小镇，最近情形有了好转。在基督圣体节（Corpus Christi）这天，庆祝活动丰富多彩又井井有条。有一项由圣克劳德主教下令组织的为洗刷普鲁东的罪过而进行的特别活动也没引起任何甚至小小的骚乱。我们惊奇地看到那个叫马克斯·比雄的公民也在活动队伍中，手拿蜡烛，泰然自若，他是社会主义党的领导人之一，一个供认不讳的普鲁东主义鼓吹者，当然还是他的密友。他在这次纪念活动中露面：是否像许多人猜测的那样是真有诚心的呢？我觉得他的行为古怪，这个人的行为我们早有所料。他就喜欢抛头露面，成为大家瞩目的对象。<sup>①</sup>

马克斯·比雄开了个大玩笑，一个有时代典型意义的玩笑。有些弗洛伊德主义者在研究无意识现象时曾指出，笑话跟艺术相似。在研究历史现象时也曾认识

<sup>①</sup> Archives Nationales, BB30 373, plquette I. Report of the Procureur-Général, II June 1850.

到这一点。比雄的笑话加深了他的观众对历史的疑问。他把意想不到的事物串连起来,把观念搞混。他不是采取争论的形式,而是用实际行动并利用了行动的不可捉摸的性质。在上述例子中,他的策略倒是可借鉴的——在1850年因为某个搞不清意图的玩笑而罚人家坐牢的事毕竟是很难得的。比雄是不想坐牢的(在这之前四个月,他曾在汝拉的一次审判中被判犯有密谋策划革命的嫌疑后被赦免)。我接下来要解释这个玩笑的实质和内容,在这过程中可能使它变得不好笑。我们应对比雄本人有更深入的了解(他是库尔贝最早的朋友、诗人和翻译家,是具有彻底献身精神的革命者),还得对沙林镇和1850年的政治形势,1848年后的政治和宗教上的大混乱,对这类公众讥讽的特点,对那个纨绔子弟和波德莱尔在整个活动中的表现有更多的了解。(如果普鲁东不是一个纨绔子弟,他的某些追随者至少是。)了解了比雄和沙林镇(离奥尔南25英里,也是库尔贝作为参考的政治原形),我们就能顺藤摸瓜,最后引导我们回到《奥尔南的葬礼》这幅画上,直到牧师助理的红鼻子和比雄在这幅宗教性绘画中的地位(他在画中左起第六位,隐藏在后排)。

从玩笑到杰作,在这两种情况下所做的事都算是历史材料。只不过画和玩笑各自把玩着意义的不同语境而已,旨在形成一种鲜明的个性。设法揭开这个谜吧。调查一下葬礼、宗教、沙林镇和奥尔南地区;描绘一下汝拉地区的政治气候、那个穿僧袍和鞋罩者的社会意义等等。但要记住的是,比雄和库尔贝玩的把戏是有含义的。它们变换着暗号,留下失误的踪迹,不过只有一次而不是许多次。(到时就弹出一句双关语,而不是长篇大论。)看整个变化过程,可说它是作品,可说它是玩笑,再看看它的目的何在。

要找到这种平衡有时并不容易,尤其是在艺术的社会史中。这是因为它要我们进入的背景比通常的更多,进入比伟大传统密集的材料,有时它会把我们引到与作品根本无关的领域里去。但作品本身也会出现在某种离奇的、意想不到的场合,一旦它在新的环境下暴露出来,作品看上去就不同了。这点,说到底就是本书的意图。

我一直在说,撇开了其他类型的历史,艺术史就不复存在了。但我们还是用某种大致现成的方式,把自己局限在“恰当的”艺术史之内吧。就算在艺术史这门学科内,尤其是在这里,正因为其限制完全是人为性的,所以还是存在着一个视角选择的问题。

迄今为止,19世纪美术史的研究主要有两个方面:第一,对英雄式的先锋派的

历史研究；第二，抛弃了历史、文学的题材而转向纯情感艺术运动的研究。但这两方面的历史已弄得十分枯燥！这不是说它们在任何简单的意义上不符合史实，而是它们只是史实的破碎残片。这不禁使人产生没有抓住实质的感觉。借助这些种研究的帮助，尝试着去了解塞尚、梵高的生涯吧！我们只有不迷信这些功能才能恢复它们的意义，只有批判先锋派才能发现它，只有考虑到那个时代的恐怖才能看清纯情感艺术的真正含义。换句话说，用马拉美对维利耶·德·利尔—亚当（Villier de l'Île-Adam）讲的话说：“你要是听说我只借助情感来抵达这个世界，你一定会大吃一惊（比如，为了使自己坚信万物皆空的观点，我不得不把绝对虚无的思想强加于自己的意识之中）。”<sup>①</sup>这个例子马上使我们想起黑格尔和其他一些不敢苟同的观点。

我们所需要的（也正是任何时期、任何问题的细致研究所揭示的）是各种不同视角的多元性。下面，就让我以札记的形式来提出几个方面：

第一，19世纪艺术中古典主义的统治地位。它不仅仅指学院派的力量在沙龙中的延续，而是法国艺术中那种执着内向、幻想、极端文人气的绘画和雕塑，从形式到内容一味拟古的癖性。某种艺术史把夏塞里奥、<sup>②</sup>莫罗、<sup>③</sup>席罗姆、<sup>④</sup>罗丹、夏凡纳、<sup>⑤</sup>莫里斯·德尼<sup>⑥</sup>当作边缘化的插曲，而不把他们当作有活力并延续的传统的最突出代表——这样的艺术史是绝对行不通的。确切的原因是它无法说明我们称之为先锋派的那些艺术家的矛盾情绪：柯罗、杜米埃、米勒、德加、修拉等人的古典主义。现实主义是反对法国艺术这一秉性的一段插曲。因此，这种现实主义非得是极端的、爆炸性的。因此就有了库尔贝的现实主义，把他当作先驱的立体派现实主义，以及最后形成了达达派。还有反对这三种流派的新古典主义。

第二，法国艺术中个人主义的发展。这跟纯情感艺术运动有所不同。这是一种给艺术造成混淆的学说。莫罗和罗丹认为它是古典形式和内容的再加工。库尔贝则认为是彻底沉浸于物质世界，从而对自己和物质世界都有重新发现的行为。

---

① Mallarmé, p. 259, letter of 24, Sep. 1867.

② 夏塞里奥（Théodore Chassériau, 1819—1856），法国浪漫主义画家。——译注

③ 莫罗（Gustave Moreau, 1826—1898），法国象征主义画家。——译注

④ 席罗姆（Jean-Léon Gérôme, 1824—1904），法国画家和雕塑家。——译注

⑤ 夏凡纳（Pierre Puvis de Chavannes, 1824—1898），法国画家。——译注

⑥ 德尼（Maurice Denis, 1870—1943），法国画家。——译注

(在这点上他是他黑格尔主义者朋友们的传播者。)<sup>①</sup>戈蒂耶和古典主义画家们则认为它是一种毫无价值的理想。个人主义在当时已是老生常谈，常常自相矛盾，言过其实，甚至荒唐。然而不知怎的，其中一种观念却一直保留至今，那就是艺术如不表现个性就谈不上艺术，艺术的原则只是达到这种本身就不太清楚的目的和手段。现实主义运动始终贯穿着这个信条。为何它能持久存在，实践上又有什么指导意义，这是19世纪的中心问题。

第三，对新生的统治阶级是崇奉还是设法颠覆其政权？是向资产阶级妥协呢，<sup>②</sup>还是冲破重重阻碍和他们斗争？波德莱尔在两年中既做过妥协又做了斗争，最终渐渐隐退，报以冷漠和蔑视的态度：“让资产阶级继续保持或失去这种幻想又有什么关系呢？”这是他在1859年的言论。<sup>③</sup>但对艺术家，它还是有关系的。他们仍然要捉摸资产阶级是否仍然被当作英雄而存在，还是已变得不光彩或不太光彩而还算是英雄。他们这样想是因为这跟他们的身份有关，让自己成为资产阶级身份的艺术家的艺术家吗？像雷诺阿的《西斯莱夫妇》这幅肖像画中那样，还是让自己成为（现实中或理想中，以及成千上万的自画像中含糊不清地表露出来的那样）被排挤出资产阶级圈子的艺术家呢？或成为他们的对立面呢？库尔贝是想并坚持这样做的。（到19世纪80年代和90年代，艺术与无政府主义联系到了一起。）

第四，关于信仰危机特征之一的通俗艺术。在库尔贝、马奈、修拉的作品中所提出的尖锐的问题在于：是从通俗形式和肖像中吸取营养来给统治阶级的文化输血，还是促使大众艺术和统治阶级的文化进行挑衅性的、激烈的融合，从而破坏原有文化的统治地位？就通俗艺术本身来说，它只是一种理想或空想。这种乌托邦式的空想在法国艺术中时有出现。从席里柯的伦敦石版画到梵高的阿莱西亚肖像都有它的影子。因此，这里还是牵涉到艺术与政治运动的关系问题。

第五，最后，艺术的衰竭。在一个“使创作形式从艺术中解放出来”<sup>④</sup>的时

① 参见1861年的两个重要的声明，第一个发表在《安特卫普的先驱》(*Précurseur d'Anvers*)，引自 Part C, I, pp. 160—161)，第二个是一封写给他学生们的信，见《周日邮件》(*Courrier du Dimanche*, Part C, II, pp. 204—207)。后者讲述了一种严肃的唯物主义再现原则，而前者指向这种唯物主义的哲学性基础：它是“理想的否定”，而且是因为“我得到一个完整的个体，并最终得到解放的民主”。这是一个混乱不清的争论，但也是一个用复杂的个体性见解并在现实世界中加以实现的明确的斗争。

② 参见 Baudelaire, “Salon de 1846,” *Oeuvres Complètes*, pp. 874—876。

③ “Qu'importe que la Bourgeoisie garde ou perde une illusion?,” *Oeuvres Complètes*, p. 669。

④ Walter Benjamin (I), p. 88。

代——偶像的破灭不是偶然的。摄影技术、埃菲尔铁塔、公社的新纪元、咄咄逼人的情况，都是这个世纪中现实主义的一部分。打破偶像和抱定“为艺术而艺术”是对同一种不稳定性的两种不同反应。普鲁东 1851 年 11 月在《进步的科学》中写道：“为了我们自身能很快地造就后代，我想要看到博物馆、教堂、宫殿、沙龙、闺房连同里面的新旧家具一起被扔进火海，把画家都禁上 50 年不许画画。这样，当过去的一切被遗忘后，我们就会有所作为。”<sup>①</sup>他向自己提出的这个问题恰巧是使戈蒂耶担忧的问题。所不同的是他采取了咆哮如雷的态度，而戈蒂耶采取了冷嘲热讽的态度。（就像波德莱尔后来说的：“你以为我感情冷漠，却没看到我是在强作镇静。”）

库尔贝的态度在嘲讽与咆哮之间，或者说波德莱尔 1851 年 11 月的“艺术无法与实用价值分开”的信念亦在这之间。（在波德莱尔身上，这种信念最多只保持了三四年，然后，他面临的是黑暗和失望，最初的诗歌公开赞美“一切事物戏剧性和无趣的徒劳”。）如果艺术是无用的，那么生活也同样如此。这可不是个人偏狭的结论。它把我们引向马拉美的“纯粹作品的可怕景象”，引向查拉的“节拍随着钞票的半韵而响起，抑扬顿挫伴随着肚皮侧面的线条而消失”，引向米罗对“绘画的谋杀”。

波德莱尔这种短暂的信念的继承者就是超现实主义。用布烈东<sup>②</sup>的话说：“我们与文学没有任何联系。但一旦有必要像别人那样利用文学时，我们是能够做到的。”不过在当时这种信仰的内容还不甚清楚。让我们摘录一段 1925 年超现实主义宣言中的话：“我们并不是空想主义者，我们是从社会形态中构想了这次革命的信念。”

普鲁东在其《艺术原理》中谈道：深入世界并以它为题材的创作活动，可进行直接的变形，而不只是在画布上的变形。他的这种论点与早先的黑格尔有共鸣之处，预示了各种现代派的形式。<sup>③</sup>马列维奇说：“让我们从自然的手中夺回整个世界，创造一个属于人类自己的新世界。”蒙德里安说：“将来有一天，我们不再需要和依靠所有的艺术，我们现在就知道这一天会到来的。美将会成熟到在现实中可以触摸到的程度。人类失去艺术也不会有多大的损失。”

① Proudhon (4), p. 97, note de Proudhon.

② 布烈东(André Breton, 1896—1966), 法国超现实主义诗人。——译注

③ “为艺术家的一件事而深入思考，这就是，想法都是理想化的，因为有那么一刻，越来越多的决心又来的时候，或千头万绪，与理想的观念不谋而合。有时候，艺术似乎脱离了职业，成为枯燥乏味的艺术家。”关于这个程序最好的例子就是机械工程师的成就——这里，说到普鲁东，理想就是“实现”和艺术装饰显然是不必要多余的。可以比较一下普鲁东的语言与库尔贝在他 1861 年的陈述中的语言。T. J. Clark, *Image of the People Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (London, 1988)。



# 艺术与金钱\*

[美]马蒂克 著 谭袁媛\*\* 译

保罗·马蒂克(Paul Mattick),美国阿德尔菲大学哲学教授,1981年毕业于哈佛大学,获哲学博士学位。研究兴趣在艺术理论、语言哲学和政治经济学批判方面,著有《艺术在其时代》《社会知识》等。

这篇文章从历史角度分析了艺术与金钱的关系,自文艺复兴现代艺术诞生以来,西方艺术的发展与商业、资本和金钱形成了一种错综复杂的关联。文艺复兴后期艺术家摆脱了赞助人供养制而获得了自由,启蒙运动高扬人性旗帜,艺术一方面获得了自主性,另一方面又被当作高雅趣味和教养。于是,19世纪以前占据主导地位的艺术观是艺术与金钱水火不相容。但随着艺术的体制化和商业化,金钱日益渗入艺术领域,它既给艺术发展带来机遇,又深刻地改变了艺术的面貌。马蒂克得出的是一系列矛盾性的命题,最激烈地反对艺术被金钱制约的批评家们却把自己的批判性写作当成了谋生的手段;艺术尽管本性上与商业利益无关,可是审美活动、审美趣味甚至收藏,却有赖于金钱及在此基础之上的教育和有闲。

我们称之为“艺术”的社会实践是“现代”社会中才有的社会现象。不过,人类对工艺品(即艺术品的前身,艺术品在现代社会以前的称谓)的欣赏似乎古已有之,在早期的欧洲文明和其他许多文明中都有迹可循,而类似现代“艺术”的概念也在

---

\* 本文选自 Paul Mattick, *Art in Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics* (London, 2003)。——译注

\*\* 谭袁媛,南京大学外语学院研究生。

16世纪意大利设计学院的理论和实践中初见端倪。但正如保罗·奥斯卡·克里斯特勒在其经典之作中强调的那样，“我们熟悉的现代美学的基础，即五种主要艺术所构成的体系，相对来说出现得较晚，在18世纪以前都还未成型”。也许可以进一步说，“艺术”这个我们现在使用得理所当然的词在19世纪晚期以前都还没完全成型，可能一直要到20世纪倡导超验美学和以自主性的有意义对象为主要研究对象的“形式主义”勃兴后才成型。尽管如此，美学作为一个以艺术和自然为审美对象的学科在18世纪就已诞生，这意味着整个学科领域所有活动、理念和架构的确立，从此美学在社会生活中占据着重要的地位。

众所周知，现代社会对商业的依赖程度超出历史上的任何一个社会，然而极为矛盾的是，在18世纪以来的艺术讨论中，“商业”却等同于“低俗”。同样，在以大众生产和消费为基石的全球一体化社会形态下，“大众”文化却带有贬义色彩。就连克莱门特·格林伯格这样的马克思主义批评家也认为，大众文化是俗气的。1939年，格林伯格指出先锋艺术是资本主义统治阶级的产物，“维系两者的脐带就是金钱”。他同时将与先锋艺术相对的大众文化划入商业范畴，并用德语中的“媚俗”（kitsch）来形容。这一艺术观念的意识形态重要性在如下事实中可见一斑：那就是任何对这一观念的威胁都会被条件反射似地避开。比如说安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》（*Brillo Boxes*），这个作品本意是质疑高雅艺术和大众商品之间的界限，但美学家阿瑟·丹托却用这一作品来说明艺术和庸俗商品的分别。正如皮埃尔·布尔迪厄<sup>①</sup>指出的那样，“艺术要想表现艺术的本质，就必须将这一本质夺去，而将表现的过程本身变成一个艺术事件”。当然，这是因为我们知道，艺术只是处在特定历史社会环境下的社会实践。本文所追溯的艺术与商业的意识形态对抗始见于艺术评论之中，这些艺术评论在18世纪晚期既反映出这种意识形态的对抗，又有助于这一实践的发展并逐步将其体制化。

## 一、发展与衰落

除却显著的现代性，这里我们讨论的艺术主要包括文本和图像里蕴含的构想

---

<sup>①</sup> 布尔迪厄(Pierre Bourdieu, 1930—2002)，法国社会学家。——译注

出来的古典性。最早对现代艺术的想法是：现代艺术是在文化毁于一旦的中世纪黑暗时代之后，重塑希腊罗马时期的艺术辉煌。艺术史的开山之作是瓦萨里写于1550年的《艺苑名人传》。瓦萨里在书中首次提到艺术是在古典时期早期“臻于完美”，于罗马帝国晚期走向“衰败”，然后在契马布埃、乔托及其后继者的手中，“得到恢复，或者说，获得重生”。所以，现代优秀雕塑风格的形成源于吉尔伯蒂<sup>①</sup>“对古罗马艺术珍品仔细的研究和模仿（任何想要创作出好的艺术作品的人必须仔细研究大师们的作品）”。<sup>②</sup>两个世纪以后，温克尔曼在专门讨论希腊艺术对德国文化的重要性的专著中，提出现代艺术的首要任务是模仿希腊，宣称“我们要变得伟大甚至不可企及的唯一途径乃是模仿古代”。

这种“古代”与“现代”的逻辑辩证使得现在的艺术体制通过历史的投射而获得经典的地位。过去的艺术作品，尽管很多不为人所知，却依然被奉为圭臬来评价现代人的艺术成就。文森佐·伽利莱<sup>③</sup>在1581年写道，16世纪复兴的音乐艺术完全达不到古希腊人所取得的卓越水准。然而19年后，奥泰渥·利努奇尼<sup>④</sup>却认为，“听了佩里(Peri)的《达夫尼》后，那种认为现代音乐不如古典音乐的传统看法从我的脑海中消失了”。<sup>⑤</sup>瓦萨里表示现代视觉艺术的复兴已经超越了模仿，并强调“现代艺术的卓越之处已经超越了古代艺术，成就更为辉煌”。<sup>⑥</sup>

不过，在17世纪末到18世纪初，欧洲各国作家展开的古今之争中，开始出现了悲观主义。这场争论主要辩论的是艺术是否也像科学那样，取得了古人没有达到的进步。（请注意，“现代”这个术语使用之初，只是用来代指与古代相对的一个时期。）当今仍被使用的“文艺复兴”这个概念暗含着一个复兴的隐喻，而复兴这个隐喻就已经昭示着黯淡的前景，因为生命的终点即死亡。就像瓦萨里所写的那样：

① 吉尔伯蒂(Lorenzo Ghiberti, 1378—1455),意大利艺术家。——译注

② 关于“意大利人认为推崇古典是现代性不可或缺的要素”这一观点产生的历史语境的讨论,请参见 Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique* (New Haven, 1982), p. 1.

③ 伽利莱(Vincenzo Galilei, 1520—1591),意大利音乐家。——译注

④ 利努奇尼(Ottavio Rinuccini, 1562—1621),意大利诗人、音乐家。——译注

⑤ “Dedication of *Euridice* (1600),”Oliver Strunk, *Music History*(New York, 1998), p. 368.

⑥ Vasari, *The Lives of the Artists*(Oxford, 1991), p. 249; 该书第160页还提到布鲁内莱斯基的建筑成就超越了古代。阿尔贝蒂也在1435年发表的 *Della pittura* 中表达过相似的想法,参见 John R. Spencer的译本, *On Painting* (New Haven, 1966), pp. 31—40, 58.

理解艺术的进化历程很重要：艺术从一个小小的萌芽升华至最崇高处，然后只能从这最崇高的境界沦落至最卑贱的境地。理解了这一点，艺术家就能了解我们所讨论的艺术本质了：艺术的本质类似于我们生命的本质，有自己出生、成长、衰老和死亡的过程。<sup>①</sup>

于休谟<sup>②</sup>而言，“任何艺术与科学一旦臻于完美，会自然而然地走下坡路，辉煌时期过后不可避免地走向衰颓，鲜有或绝无可能在其兴盛之地复兴起来”，<sup>③</sup>这是文化发展的一个普遍原理。温克尔曼曾说他的鸿篇巨著《古代艺术史》(*History of Ancient Art*)试图展现的是艺术兴盛衰亡的画卷，因为艺术不可避免地要历经三个阶段：从必然的美到奢侈。温克尔曼解释道，“艺术一旦达到完美，就再无进步的空间，艺术必须后退。因为不仅是艺术，自然界里几乎所有的运作都是这样——不进则退，我们想不到任何事物能静止不动”。<sup>④</sup>对此，德尼·狄德罗的阐释是，“无论在何时何地，事物都是从坏到好，从好到佳，从佳到完美，再从完美到奇诡和矫饰”。<sup>⑤</sup>

瓦萨里认为，造型艺术的登峰造极出现在其同时代的米开朗基罗的作品里。然而，生活在20世纪后30年的弗朗西斯·哈斯克尔<sup>⑥</sup>则提醒我们，“我们原以为一个画家辈出的黄金时代已经终结，但很多画家如拉斐尔、提香、科雷乔、<sup>⑦</sup>卡拉齐、<sup>⑧</sup>

① Vasari, *The Lives of the Artists*, p. 46.

② 休谟(David Hume, 1711—1776), 苏格兰哲学家。——译注

③ David Hume, “Of the rise and progress of the arts and sciences,” E. F. Miller, ed., *Essays Moral, Political, and Literary* (Indianapolis, 1987), p. 135.

④ Johann J. Winckelmann, *History of Ancient Art* (1764), G. H. Lodge trans. (New York, 1968), vol. 1, pp. 3, 29; vol. 2, p. 143. 温克尔曼使用进步—衰败循环作为自己的历史著作的框架, 相关讨论, 参见 Alex Potts, “Winckelmann’s Construction of History,” *Art History* 5:4(1982), pp. 371—407.

⑤ 狄德罗主要是批判法国摄政时期(the period of the Régence)的洛可可风格, 于是, 狄德罗主张法国艺术要回到之前的古典高雅趣味。克莱门特·格林伯格的批判态度与其惊人的相似。他认为资本主义文化的衰败是艺术形成现代社会特点的主要见证, 他将“亚历山大主义”(Alexandrianism)定义为“不断地复制同一个主题, 没有新意”。在他看来, 表现“高雅趣味”的任务自然落在了“先锋文化”流派的肩上。

⑥ 哈斯克尔(Francis Haskell, 1928—2000), 英国艺术史家。——译注

⑦ 科雷乔(Antonio da Correggio, 1489—1534), 意大利文艺复兴时期的画家。——译注

⑧ 卡拉齐(Annibale Carracci, 1560—1609), 意大利巴洛克风格画家。——译注

普桑<sup>①</sup>和鲁本斯的声名会在后世越来越响,直至名垂千古,刻入永恒”。<sup>②</sup> 18世纪,人们普遍认为艺术史有四个伟大的时代:古希腊时期、奥古斯都(Augustus)统治的罗马时期、意大利文艺复兴时期(主要是朱利尔斯二世和利奥十世统治时期)以及路易十四统治时期。18世纪末,乔舒亚·雷诺兹<sup>③</sup>爵士在皇家艺术学院讲演时称,不仅古典作品是后来所有绘画雕塑的基石,而且“必须承认从米开朗基罗时代至今,艺术已经处于一种逐渐衰落的状态”。<sup>④</sup>

这些看法并未如想象中那么与18世纪整体的进步论格格不入。很多学者早就意识到“启蒙运动”深深打上了“历史悲观主义”的烙印,尽管“启蒙运动”这个词在很多语言里都表示一种对现在和未来的信念。由盛转衰的观点有一个很重要的起源,那就是经典循环意象:人类的历史发展和宇宙的发展都是周而复始的循环。<sup>⑤</sup>到了18世纪后期,窳败的观点逐渐同与市场经济兴起紧密相连的现代化进程中的一些具体方面联系在一起。当时它常与“奢侈”这个概念相连。

对奢侈的批判本身是一个经久不衰的经典话题。奢侈的一大病症是对金钱的崇拜,这里的金钱指的是金钱本身,而不是提升社会整体幸福感的工具。(如伏尔泰<sup>⑥</sup>观察的那样,“尽管2000多年来奢侈在诗歌散文中多遭诟病,然而人们对它的喜爱之情却不曾消减”。<sup>⑦</sup>)亚里士多德对“理家”(oikonomia)和“理财”(chrematismos)这两个概念做了区分。这两个术语的区分仍可见于18世纪“政治经济学”的这个名称及其概念结构中。同样,贺拉斯<sup>⑧</sup>抱怨道,“当这种铜锈和贪欲

① 普桑(Nicolas Poussin, 1594—1665),法国古典主义画家。——译注

② Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* (London, 1976), p. 22.

③ 雷诺兹(Sir Joshua Reynolds, 1723—1792),英国画家。擅长宏大风格的肖像画创作。——译注

④ 如罗伯特·罗森布卢姆(Robert Rosenblum)观察到的那样,雷诺兹的《雅典学院》生动形象地表现出遥远理想的古代和务实的现代之间的巨大落差。同样他的《西登斯夫人像》也传达了类似的理念。该画借用了米开朗基罗西斯廷天顶画上以赛亚的形象来描绘当时一个鼎鼎有名的女主角。

⑤ 现代欧洲思想家循环论的重要思想来源有:柏拉图在《政治家篇》里阐发了世界兴衰周而复始的循环论。在其他著作比如亚里士多德的《形而上学》里也提到了艺术和科学多次从衰落走向复兴,又从复兴走向衰落。在意大利,维拉尼(Villani)、奎恰迪尼(Guicciardini)和马基雅维利发扬和继承了波利比阿(Polybius)的历史学说,认为历史的发展进程如政府形式的发展,是一个不断交替的过程。这一学说也是我们知道的最晚近的重要思想来源。

⑥ 伏尔泰(Voltaire, 1694—1778),法国启蒙运动时期的哲学家。——译注

⑦ Voltaire, *Philosophical Dictionary*, Peter Gay trans. (New York, 1962), p. 367.

⑧ 贺拉斯(Quintus Horatius Flaccus, 65B. C. - 8B. C.),古罗马诗人和批评家。——译注

腐蚀了人的心灵,我们怎能希望创作出来的诗歌还值得涂上杉脂,保存在光洁的柏木匣里呢”?<sup>①</sup> 这种论调奠定了贺拉斯同时代作家艺术评论的整体基调。不仅如此,尽管历史时代不同,个人背景偏好不同,表达的形式方式不一,但评论家们都指出:艺术扎根的社会土壤所需要的商业养分不能与具有腐蚀性的奢侈混为一谈,应严格区分开来。18世纪出现的这种观点虽然与近代的观点在本质上有很大区别,但这种差别却也是18世纪以来关于艺术话语延续性的有力佐证。

## 二、奢侈与堕落

有人认为:较之过去的中世纪或新大陆上原始野蛮的土著文明,现代社会更加富足,而这种富足归根到底得益于贸易的发展提高了生产力并带动了生产的多样化。在休谟看来,一开始人们是通过对外贸易:

认识了奢华之乐,经商之利,接着人们身上的技巧和勤奋因子被唤醒,当这些因子一旦被唤醒,人们就会不懈地致力于改进国内外贸易的方方面面……富裕幸福起来的民族看到他们过去连做梦也想不到的奢侈品时,心中自然会被唤起一股追求他们先辈从未曾享受过的更美妙生活方式的欲望……很快,这些技艺就被竞相仿效,国内制造业也模仿国外,改良技艺,精益求精,力求使所有国产商品尽可能达到完美的水准。<sup>②</sup>

随着财富的增加,奢侈之风逐渐盛行,艺术也随之发展起来。用孟德斯鸠<sup>③</sup>的

---

① 18世纪文学家主要学习拉丁文本,比如说朗基努斯(Longinus)的《论崇高》。该篇有这样一段话:“贪财、贪得无厌和贪图享乐给人们铐上了奴隶的枷锁……患上贪财病的我们变得越来越狭隘。”关于艺术与金钱之间矛盾的经典论述,请见 Gregory Nagy, “The ‘Professional Muse’ and Models of Prestige in Ancient Greece,” *Cultural Critique* 12 (1989), pp. 131—143 和 Leonard Woodbury, “Pindar and the Mercenary Muse: Isthmian 2. 1—13,” *Transactions of the American Philological Association* 99(1968), pp. 521—542。关于用手工劳动赚钱和维生两者的区别请参见 Plato, *Republic*, 345c ff.; 和 Aristotle, *Politics*, I.9。关于“oikonomia”和“economy”现代意义的区别,参见 Keith Tribe, *Land, Labour and Economic Discourse* (London, 1978), chapter 5。

② “Of Commerce,” (1752) *Essays*, p. 264.

③ 孟德斯鸠(Montesquieu, 1689—1755),法国启蒙运动时期的哲学家。——译注

话来说，“财富是贸易发展的结果，奢侈是财富增多的结果，而艺术的完善则是奢侈风行之后的结果”。<sup>①</sup>

不过，孟德斯鸠也承认，“商业会腐蚀淳朴的道德民风”。<sup>②</sup> 这首先体现在爱国主义精神的消亡和捍卫祖国热忱（那种国家兴亡匹夫有责的精神）的消退。商业虽然使人更勤勉，同时也让人更胆怯软弱，这主要是因为，一方面商业使人耽于享乐，玩物丧志；另一方面，以市场为导向的社会是滋生自我中心主义的温床。“商业的体系往往可以归结为如下一点原则：像我只为自己工作一样，人人都只为自己工作；如果我没有给予你相应的价钱，我不会要你的任何东西，所以你也应该如此。”在这种人人为己的情况下，“慷慨”之道也随之就消失。就连被历史学家波考克（J. P. Pocock）称为“商业人文主义”信徒的休谟，也不得不站出来表示奢侈有好坏之分。“坏的奢侈使人们的精神全部集中在物质的满足上，没有余力去履行自己该尽的职责，依据自己的财力乐善好施，就更别提愿意去捍卫自己的国家了。”<sup>③</sup>

关于奢侈的腐蚀作用，很典型的一个例子就是将参战这一公民义务丢给职业军人。在让·雅克·卢梭<sup>④</sup>看来，这个例子强调了传统公民美德的变化，但它只是贸易发展引发的社会变化浪潮中的一朵浪花——实际上，贸易的发展促使社会的分工、社会职能的细化。之前自立自足的模范公民不复存在，人们要满足自己的种种需求只能仰赖于他人，再也不是独立平等的个体，不再是自由人，“因为奴隶的枷锁是由人们的相互依赖和使人们结合起来的种种相互需要形成的”。“在古代，政客不断谈论的是道义和美德，而我们这个时代政治家却只是谈论商业和金钱。”<sup>⑤</sup> 在卢梭看来，古希腊和罗马衰亡的原因，在于爱国精神和美德被虚荣和享乐主义（两者的实现离不开奢侈和金钱）所取代：“人们发财致富，生意兴隆，艺术繁荣，然后国家也很快灭亡了。”<sup>⑥</sup>因此，古代社会不仅是现代社会追求的一个典范，它覆灭

① *L'Esprit des loix*, revised edition, XXI, 6, *Oeuvres* (Amsterdam and Leipzig, 1764), vol. 2, pp. 291—292.

② *Oeuvres*, vol. 2, p. 257.

③ Hume, “Of Refinement in the Arts,” *Essays*, p. 269; 有关“commercial humanism”参见 J. Pocock, *Virtue, Commerce, and History* (Cambridge, 1985), p. 194.

④ 卢梭(Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778), 法国启蒙时期的思想家。——译注

⑤ Jean-Jacques Rousseau, “Discourse of the Origin of Inequality,” D. A. Cress, ed. and trans., *On the Social Contract* (Indianapolis, 1983), p. 139.

⑥ Jean-Jacques Rousseau, “Discourse of the Sciences and Arts,” R. D. Masters, ed. and trans., *The First and Second Discourses* (New York, 1964), p. 51.

的景象也为我们敲响了警钟。在现代社会,随着政府被独裁者及其军队所把持,公民道德的沦丧会导致自由的沦丧。

在英国,与卢梭持有相同观点的人是吉本。<sup>①</sup>波考克提醒我们注意吉本对罗马衰落的看法:在吉本看来,罗马走向灭亡的第一步是共和国垮台,帝国取代共和国,这个时候,美德在北方哥特人建立的武装自由民区内(communities of armed freeholders)复兴,“然而,哥特人的自由景象就如罗马早期的美德一样,完全建立在地产上,认为个人只有拥有土地,才会拥有武器、独立、自主和美德”。<sup>②</sup>随着社会权力从领主(landed gentry)之手,转移到靠课税和新增的贷款手段来增加财政收入的中央政权手中,社会也向以商业为基础的金融社会发展,在这样的社会里,公民的道德水准注定要滑坡。

至此,我们就已经触及到了18世纪有关进步与堕落话语的主题:农业和商业的对立,当时对“自由”艺术创作和图利艺术创作的争论就以自己的方式体现了这一相关主题。当时尽管已有资本的渗透,但农业在全国仍占主体地位。重农论(physiocratic theory)尤其强调光是农业就己能增加财富。因此,魁奈<sup>③</sup>区分了“用以生存的奢侈”(luxury in the way of subsistence)和“用以装饰的奢侈”(luxury in the way of ornamentation)。他认为,“一个富裕的国家如果过度沉湎于用以装饰的奢侈,那么很快会被这种奢华所害”。魁奈在他的《经济表》一书中提出,管理经济的科学原则不应与“那些无足轻重的(trivial)、华而不实的只是指导国家的货币储备和金钱交易所带来的货币流通的科学原则”混为一谈。<sup>④</sup>不过地产和新的市场秩序之间的意识形态冲突打破了这一界限,使得两者的区别没有那么泾渭分明。尽管已有经济政策出台来促进国内外贸易,但我们发现魁奈还在发着同样的牢骚:“商人享有国家的财富,可国家却不享有他们的财富。商人是他国家的外人。”<sup>⑤</sup>

这些强调在经济体制下重视农业的思想,也见于当时的哲学著作中。卢梭的

① 吉本(Edward Gibbon, 1737—1794),英国历史学家和政治家。——译注

② 关于18世纪政治美德的问题,参见 *The Machiavellian Moment*, chapter 14.

③ 魁奈(Francois Quesnay, 1694—1774),法国经济学家。——译注

④ F. Quesnay, “Du commerce,” in *François Quesnay et la physiocratie* (Paris, 1958), vol. 2, p. 827; Daniel Roche, “Négoce et culture dans la France du XVIIIe siècle,” *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 25 (1978), p. 375.

⑤ 请注意最后一个短语是对荷马用词的模仿。这里,古典文化再次成为了榜样。



著作影响了整个欧洲城市的知识分子。他在著作中就将人性的堕落归结于汲汲于经济利益的城市文化，因为城市文化没有农村文化独有的质朴这种健康美德。此外，伏尔泰的《老实人》(*Candide*)和不断涌现的田园文学作品都体现了回归田园生活的诉求。这种诉求体现的不仅是于压迫、残酷、虚假的世界里辟一方净土的愿望，更是对贪财引起的社会剥削、压迫、虚伪的理性责难。一言以蔽之，城市与乡村的对立既是消费与生产的对立，也是经商致富和金融投机致富同勤勉老实耕耘土地致富的对立。

### 三、奢侈与美的艺术

随着科学艺术的进步，人类的需求增多，欲望和激情也随之高涨。男性在这种欲望激情的主导下开始逐渐丧失自己的男性气质，变得越来越女性化：他们不再是英勇的战士而变成享乐主义<sup>0</sup>的信徒。塞巴斯蒂安·梅尔西<sup>①</sup>的《巴黎画卷》(*Tableau de Paris*)决不是一篇讨伐现代经济的檄文，这篇文章实际是为自由放任政策和社会分工的优越性说话。然而即便如此，他也意识到了奢侈是将领们无能无纪律的根源：

奢侈滋生怠惰。人们埋首于各种赏心悦目的艺术，沉溺于感官享受。他们满脑子只有这些该死的东西，将作战的理论抛到九霄云外。出色的阅兵是组织给女士看的。我们想培养的是一个战士，但他站出来却像个舞者。<sup>②</sup>

这些现象导致的一个后果即艺术的衰败，而衰败的艺术是社会退步强有力的催化剂。对此，卢梭严正警告道：“奢侈不可避免地会导致道德的沦丧，而道德的沦丧将导致趣味的变质。”趣味本身被女性化了（这里我们再一次得提到洛可可），被牺牲了，被男性牺牲给了“他们自由的暴君”——生来就被激情而不是理性和责任

<sup>①</sup> 塞巴斯蒂安·梅尔西(Louis-Sébastien Mercier, 1740—1814), 法国剧作家。——译注

<sup>②</sup> Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* (Amsterdam, 1782), vol 2, pp. 11—15.

所左右的女性。<sup>①</sup> 卢梭清醒地意识到,在现代商业社会的这种环境下,艺术家别无选择只得“折损自己的天才来符合社会的标准”。<sup>②</sup>

艺术作品道德水准的下降是整个社会趋于腐败的指向标。1788年,巴尔特雷米<sup>③</sup>在《青年阿纳卡雪斯的旅行》(*Voyages du jeune Anacharsis*)中讨论音乐时论述了这一观点。一位年轻的赛西亚小伙在预见18世纪巴黎的雅典时,对他的老师柏拉图如是说道:“现在音乐取得的长足进步反而使得它丧失了教化民众的崇高地位。”今天的音乐只为取悦民众,已经丧失了其道德教化的社会功能。音乐在富人审美趣味的影响下追求优美和谐的旋律,从而不再具有鼓舞士气,教化公民的作用。“我们社会中的工匠和惟利是图的人决定着音乐的命运。他们去剧院,参加音乐比赛,将自己当作审美趣味的仲裁人……堕落后的音乐将永不复兴。”<sup>④</sup>

就像狄德罗在1763年沙龙<sup>⑤</sup>的评论文章中说的那样,尽管艺术之花的盛开得益于个别天才的努力,“但能提升艺术家技艺的却是大众的趣味”。狄德罗的批评不像卢梭那么尖锐,他认为在现代国家中,法国的沙龙起到了引导审美趣味的作用,从而使法国美术的堕落往后推延了将近100年。不过,演讲的艺术已经销声匿迹了。因为“真正的雄辩术扎根于公共利益的土壤……要演说好,你得是一名保民官……自由沦丧后,雅典和罗马再无演说家”。<sup>⑥</sup>

四年后,狄德罗在写1767年沙龙随笔时,开篇就惋惜道:“艺术之泉已然枯竭。”(*Tout s'épuise.*)对此他解释说:部分是因为收藏家的投机活动愈演愈烈,使得现在

---

① 休谟不像卢梭那样能很好地融入到新兴的商业文化中。休谟问道:“有什么培养仪表风度的学校会比同有德行的女子在一起作伴更好呢?跟女性作伴时,男女双方都尽力使对方感到愉快,这样的交往必定能美化心灵。”他观察到,“古代人认为女人的优良品德不属于礼仪世界正是古代人没有给我们留下有趣而优秀的作品之原因所在……因此,高雅艺术从骑士风度和其兴起的宫廷中获益良多”。(“Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences,” *Essays*, p. 134.)

② Rousseau, *Discourse of the Sciences and Arts*, pp. 53, 52.

③ 巴尔特雷米(Jean-Jacques Barthélemy, 1716—1795),法国作家。——译注

④ Jean Jacques Barthélemy, *Voyages du jeune Anacharsis en Grèce* (Paris, 1788), pp. 241—269; tr. in P. le Huray and J. Day, eds., *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge, 1988), pp. 121—129.

⑤ 法国艺术界每两年举办一次画展。狄德罗为《文学通讯》撰写该画展的画评,前后共九篇,包括1759、1761、1763、1765、1767、1771、1781等年度的《沙龙随笔》。

⑥ 人民(*le peuple*)和大众趣味(*le goût général*)这两个术语后面用了一句话加以解释。为什么杰出的音乐家出现在古代?因为音乐是大众教育的一部分,每个刚出生的孩子都能得到一把竖琴(Diderot, *Salon de 1763*, DPV, vol. 13, p. 340)。

艺术家是为收藏家个人而不是整个民族而创作，不过大部分原因要归结于奢侈的腐蚀作用。他写道：“奢侈会屈就伟大的天才，将他们的天才局限于渺小的作品，而且奢侈也会使创作题材从以前的宏大主题变得越来越狭隘，变成狂欢的主题。”或像狄德罗在 10 年后付梓的《论绘画》(*Pensées détachées sur la peinture*)一书里写道的的那样，“当艺术家想到钱的时候，他就丧失了对美的感觉”。<sup>①</sup>

在《1767 年沙龙随笔》里，狄德罗继续巨细无遗地谈论这个主题。该文主张，不是财富本身而是艺术牵涉到的财富导致了艺术的衰落。一个重视农业生产并且不征收高利贷和农业税的君主，将带领他的臣民走向富裕和奢侈之路，不过这种是符合社会利益的奢侈，有别于个人的“想象、激情、偏见和观点”的奢侈。“所有的艺术都深植于奢侈这种土壤，所有的画家、诗人、雕刻家、音乐家都是刻瑞斯<sup>②</sup>(Ceres)的儿女。而且我可以告诉你，一旦他们扎根于这种土壤，就会繁盛起来，而且会一直繁盛下去。”可是根据狄德罗的历史悲观主义，这样的好景不会长久。狄德罗有一篇论奢侈的散论与 1767 年沙龙画评的主题类似，时间上也很相近。在这篇散论中，狄德罗解释道：农业本身不利于工商业的发展和财富的积累，会导致社会的后退和艺术的衰落。他提出解决这个矛盾的唯一方法是：假使富裕国家的统治者能破除金钱就是美德这个信条，并且整肃政府部门的惟利是图，那么富人会有宫殿住，有好画赏，有雕像看，有好酒尝，有美女相伴，而且都用不着政府的管理有方，公民就能变得开明和品德高尚。鉴于狄德罗自己看到的运行的社会动力机制，这个方法看起来不怎么可行，也不怎么具有说服力。<sup>③</sup>

真正“贬低美的艺术，摧毁美的艺术”的是建立在金钱上的奢侈，那种“金钱万能”、“金钱是衡量一切的准绳”、金钱越多越好的想法。“因为美的艺术的继承和发展需要名副其实的富裕，而不是这种奢侈，掩盖于这种奢侈面具下的几乎遍地饿殍的贫困，奢侈的这种掩盖是有害的，是致命的，它进一步加剧了贫困。”在这种情况下，艺术要么置于反复无常的富人之手，要么“落于贫困大众之手，被他们用各种粗制滥造来标榜自己的地位和财富”。<sup>④</sup> 正如巴尔特雷米控诉歌剧被工匠和佣工侵占

① 关于狄德罗具有启发性的探讨，“启蒙运动时代的人对衰落和腐败的洞察敏锐而可悲”，参见 A. Becq, “Diderot, historien de l’art?” *Di-huitième siècle* 19(1987), pp. 421—438。

② 刻瑞斯是罗马神话中的农业和谷物女神。——译注

③ Diderot, *Satire contre le luxe, à la manière de Perse* (1767?), DPV, vol 16, p. 555.

④ Diderot, *Salon de 1767*, DPV, vol 16, pp. 62, 161—168.

那样,狄德罗也哀悼于极具腐蚀性的和以金钱为中心的经济造成的社会失序:

当一小撮投机商用公共拨款获取暴利,住豪宅,寡廉鲜耻地炫耀自己的财富,社会等级不辨时,其他人就会开始争相竞仿,为向上爬而挤得头破血流。这种社会风气着实让人痛心疾首,扼腕不已。<sup>①</sup>

随着货币经济的兴起,艺术的崇高性不复存在,同样,根据地产建立的社会秩序也被打破。

#### 四、艺术与商业

狄德罗眼中的沙龙为法国艺术所做的贡献,正是1769年乔舒亚·雷诺兹爵士希望皇家美术学院为英国艺术做到的:“垂危的艺术尊严(借用普林尼<sup>②</sup>的话)将在乔治三世的统治下复兴。”<sup>③</sup>1780年,乔舒亚·雷诺兹在庆祝皇家美术学院迁至萨默塞特宫的演讲中提出:

评价要参照我们的邻国,要考虑到我们在追求卓越的智力方面是领先还是落后多少,而且必须承认贸易和随之而来的财富可以为智力上的追求提供手段。但是,如果一个民族的注意力仅仅停留在这些手段上,而忘记了最终的目的,就不比野蛮民族高多少。<sup>④</sup>

这个观点也可以用来理解雷诺兹爵士对威尼斯画派和荷兰画派的轻视和贬低。因为在他看来,“他们并不追求伟大崇高的艺术境界”,他们的目标“只是通过一些低级的品质来博得赞赏”。<sup>⑤</sup>这个批评意味深长。雷诺兹认为,威尼斯画派过

---

① Diderot, *Satire*, DPV, vol 16, p. 553.

② 普林尼(Gaius Plinius Secundus, 23—79),古罗马博物学家。——译注

③ Reynolds, *Discourses on Art*, p. 21.

④ Reynolds, *Discourses on Art*, p. 169.

⑤ Reynolds, *Discourses on Art*, p. 63.

分注重炫耀技巧而不是用“最高尚的思想使他们的作品变得庄重高贵”。而高尚的思想“正区分了一流大师和只是机械地制作装饰品而非艺术的工匠之不同”。<sup>①</sup>所以说,威尼斯和荷兰的艺术都注重用色,取悦人的视觉,主要目的是追求感官愉悦,一种纯粹的优雅,而不像传统历史画的题材都具有提升精神的崇高性。荷兰画派对普世之理最缺乏关注,他们的历史画“远远不能代表人类普遍的生活状态,只是展示了一个国家与众不同的面貌”。<sup>②</sup>

用约翰·巴雷尔<sup>③</sup>的话来说,“雷诺兹认为威尼斯人和荷兰人最大的特点是一门心思想做生意,并把它当作终极目的”。<sup>④</sup>当时和雷诺兹持同样观点的人并不少。实际上,在18世纪,荷兰就是贸易的代名词。狄德罗在其1774年对低地国家的考察里用了很短的篇幅来论述画家,他在文章中反问道,“是不是贸易使荷兰人伟大的头脑狭隘了?不管荷兰画家技艺如何精湛纯熟,他们永远也做不到拥有纯粹的趣味、宏大的主题和人物”。<sup>⑤</sup>的确,这不仅仅是一个局外人的看法,实际上狄德罗的一席话切中了17世纪繁荣鼎盛时期荷兰人自己争论的核心问题,那就是商业腐蚀了美德。贸易使人关注具体事物和个别利益,所以荷兰艺术绘画中的“形式和图像”——如温克尔曼所言——来自于对微小事物和部分的观察,而不是对多个物体观察后得出的整体理想美的综合呈现。因此,“使荷兰画家作品流行的那种优美毫无价值可言,而且会使荷兰画派永远也达不到拉斐尔作品的那种‘高贵的单纯,静穆的伟大’”。<sup>⑥</sup>

如雷诺兹字里行间暗示的那样,将艺术的精神提升同现代贸易和奢侈的不利影响对立起来,这样的政治主题也能体现艺术家的个人偏好,表明他们追求的是美的艺术而非机械的技艺或贸易。上述观点上升到体制层面便成为了皇家美术学院成立的动因之一:将从事复制性工作的版画复制工匠拒之门外。尽管所处的环境不同,但1648年成立的巴黎皇家绘画雕塑学院(Académie royale de peinture et de

① Reynolds, *Discourses on Art*, pp. 43, 57. 雷诺兹在他的《佛兰德斯与荷兰游记》中赞誉了荷兰画作高超技巧,但是也提醒我们“这个画派只是想让我们眼花缭乱,而不是心灵有所触动”。

② Reynolds, *Discourses on Art*, p. 69.

③ 巴雷尔(John Barrell, 1943—),英国艺术史家。——译注

④ J. Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven, 1986), p. 73.

⑤ D. Diderot, “Voyage en Hollande,” J. Assezat and M. Tourneux, eds., *Oeuvres complètes* (Paris, 1876), vol 17, p. 430.

⑥ Winckelmann, *Reflections*, pp. 21, 43.

sculpture)与英国皇家美术学院的创建动因是一样的。我们可以从它的院规中窥见一二:

经决定,所有的成员一旦有下述行为,将被开除院籍:开店展览自己的手工艺品;在橱窗或住房外展览;在工艺品上印有任何商业性标志;任何有损于学院荣誉和地位的、低俗的、惟利是图的行会行为。<sup>①</sup>

尽管这种人为的区分效果显著,但是大量的资料显示,视觉艺术的地位在整个18世纪都饱受争议。<sup>②</sup>此前艺术行业实行皇室准入制,是一项有着崇高地位和威望的高端行业,直到18世纪末,艺术才逐渐以相对开放的市场为导向,而后被重新定义为一项自由职业。此时,早先将艺术家从中世纪行会控制中脱离出来的学院机制,不管是意识形态上还是在实际操作中,都与介入文化和其他领域的以产销挂钩为基本模式的市场格格不入,因而冲突不断。<sup>③</sup>

这种冲突主要体现在许多18世纪艺术评论家的如下哀悼中:高雅趣味被低俗趣味取代了,审美趣味也从历史画转向了肖像画、风景画和风俗画。此外,肖像画的人物不再是君主贵族,而是有权有势者,这就自然地折射出人们对自己财富和权力的一种自恋。同时,艺术家的收入也像富人家里的镜子一样与日俱增。1777年发表在《巴黎游记》上的一篇文章就批判了肖像画和佛兰德斯画派“低级粗鄙”的题材,“可悲的是,描绘狂欢场景的佛兰德斯画作却越来越流行”。<sup>④</sup>不过,夏尔丹<sup>⑤</sup>和格勒兹<sup>⑥</sup>这两位静物画家和风俗画家的名利双收(不仅获得艺术界的好评而且商业

① 更多关于17世纪对画家提高社会地位的争论,参见T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven, 1985), chapter 1, pp. 25, 31.

② 对此有用又有趣的调查,参见Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle* (Paris, 1991), pp. 125 ff.

③ 安妮·贝克(Annie Becq)探讨了大卫在19世纪初期做的实验,那就是在沙龙体制之外举办自己的收费画展。很有意思的是,大卫用英语的“exhibition”来区别于法语的“exposition”,表明他举办的是英国那种在商店橱窗展览的、收费的商业画展。大卫之后,库尔贝在1885年世界博览会(Exposition universelle of 1885)的大门前举办自己的画展,这是另一个预示着现代艺术市场将以艺术画廊为基本组织结构的历史事件。

④ Chatelus, *Peindre à Paris*, p. 171.

⑤ 夏尔丹(Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699—1779),法国画家。——译注

⑥ 格勒兹(Jean-Baptiste Greuze, 1725—1805),法国画家。——译注

上也大获成功),似乎游离于官方趣味的统治之外。但他们俩的成功,尤其是被狄德罗大加赞赏,恰恰证明了官方趣味的存在。所以雷纳尔<sup>①</sup>在赞赏夏尔丹的构图魅力时说的是,“夏尔丹的构图是对整个佛兰德斯画派画风的严厉批评”。同样,狄德罗对格勒兹的赞扬是,格勒兹开创了“道德画”(moral painting)这个新题材的先河。这些都无不呼应着另一位评论家的评论:“最不高贵的风格也自有其高贵之处。”<sup>②</sup>

尽管在法国人们似乎不再嗜好“巨作”而喜欢“小画”,不再欣赏“高贵而崇高的艺术”,而钟情于“肤浅的和瞬间的美”,不再偏爱历史画而喜欢风俗画,<sup>③</sup>但英国的画家们仍然在努力确立对某种伟大风格的诉求。帕特丽夏·克朗<sup>④</sup>认为,英国18世纪早期和中期社会和艺术的特点,是那种繁碎、多变、多元、纤巧、不规则和不遵从(lack of subordination)的洛可可风格。因此,我们可以看到在18世纪早期的经典艺术评论(比如英国理论家夏夫兹博里、<sup>⑤</sup>理查德森<sup>⑥</sup>和韦布<sup>⑦</sup>的评论)中反复出现的主题:一是下层民众、工匠、商人,特别是女人审美趣味的不合理性;二来就是运用到家具,装饰和画作中的所谓“现代”风格的女性化,“现代风格就像女人一样,无论是在主题还是形式上都小而乱”。<sup>⑧</sup>而上述这些理论上的争论也体现在了18世纪50年代对一些具体事例的看法分歧上,比如画展上展画的类型,允许什么样的人参展等等。当时赞助这些画展的机构是皇家艺术、制造和商业促进学会。这个学会的名字间接表明了当时英国艺术家在寻求帮助推广高雅趣味和历史画,以及用历史画取代人物肖像画方面困难重重,步履维艰。幸而这个问题最终被皇家美术学院这个权威机构解决,尽管这种解决也是暂时的。<sup>⑨</sup>

我们知道,许多艺术家和评论家纷纷著书立说,批判荷兰画派商业文化气息浓厚,可是极有讽刺意义的是,这些批评家的批判文章却具有重要的商业意义,是其

① 雷纳尔(Guillaume Thomas Raynal, 1713—1796),法国作家。——译注

② Quotations cited in Crow, *Painters and Public Life*, pp. 137, 141; 有关狄德罗对格勒兹的看法,参见 Diderot, *Salon de 1763*, DPV, vol 13, pp. 391—394。

③ 这篇文章非常有趣。这个部分余下的关于法国艺术收藏的资料主要来自于这篇文章。

④ 克朗(Patricia Crown),美国艺术史家、密苏里大学教授。——译注

⑤ 夏夫兹博里(Shaftesbury, 1671—1713),英国哲学家。——译注

⑥ 理查德森(Jonathan Richardson, 1665—1745),英国批评家。——译注

⑦ 韦布(Daniel Webb, 1718—1798),爱尔兰作家。——译注

⑧ Patricia Crown, “British Rococo as Social and Political Style,” *Eighteenth-Century Studies* 23: 3 (1990), p. 281.

⑨ 参见 Iain Pears, *The Discovery of Painting* (New Haven, 1988), chapter 4。

重要的经济收入。这就十分典型地反映出了艺术与金钱的基本矛盾。法国和英国涌现出了一批与之前的鉴赏家品味截然不同的收藏家(法国的收藏家可能从1701—1720年的150人上升到1751—1790年的500人)。荷兰和佛兰德斯画作的收藏量剧增这个事实,也许反映出了新兴收藏家队伍的壮大。这也是狄德罗抱怨艺术市场的投机行为导致艺术品质下降的部分社会背景。艺术公众队伍的壮大和分化打破了早期贵族收藏家审美权威,让评论鉴赏家走下艺术顾问的神坛,同时造成宏大风格画作的销量大幅减少,与此相反,艺术商崛起成为了艺术审美品位的领军人物,引领审美趣味转向19世纪晚期的风景画和风俗画。

克里斯托夫·波米扬<sup>①</sup>认为,从表现宏伟、古典、宗教和国家历史主题的意大利画派或意大利风格画,转向了荷兰和佛兰德斯画派的风俗画,这涉及艺术评判的焦点从评论家雷诺兹和狄德罗一类作家所提出的种种规范,向画作归属问题的转移,而画商在这方面具有明显的优势。然而,波米扬强调,画作归属对艺术理论评判的胜利只局限于市场范围内,市场之外美学仍然保有它至高无上的权力:

当荷兰和佛兰德斯画作风靡市场之际,新古典主义在市场以外的领域完胜,并且在意大利画风中得到复兴且劲头强势。一种新型的可与商人抗衡的鉴赏家队伍形成了:那就是艺术评论家和艺术史家。<sup>②</sup>

## 五、无功利性的幻象

艺术史,艺术批评和美学的发展——至少在德国如此,德国的鲍姆加登<sup>③</sup>首先为这个学科命名——不仅反映出艺术的生产和消费开始逐渐脱离原先的功能语境,并且推动了美学与贸易在概念上的对立。关于这点可见于世纪末德国作家关于阅读的论争。当时通俗读物——指的是针对女性读者的读物如通俗形式的诗

① 波米扬(Krzysztof Pomian, 1934— )波兰哲学家和史学家。——译注

② 关于18世纪40年代以后英国对荷兰画作的收藏情况,参见 Louise Lippincott, *Selling Art in Georgian London* (New Haven, 1983), pp. 61—62, 121—123; Pears, *The Discovery of Painting*, pp. 161—169。

③ 鲍姆加登(Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762),德国哲学家、美学学科的命名者。——译注



歌、期刊、哥特小说和爱情小说——的需求量增长迅猛，盖过了具有哲理性精神提升的文本的需求势头。这种现象在“严肃作家”看来，（这些作家也越来越依赖市场维生）标志着文化的退化，这种退化的原因是文学生产以商业为导向。通俗文学崛起的挑战极大地影响了美学理论的形成，强化了对知识结构、审美距离、创作的独创性、真正艺术品的非商业性的重视。弗里德里希·席勒<sup>①</sup>靠笔维生，他对艺术功能所做的哲学思考通常是分析事物的具体利弊；而哲学家康德<sup>②</sup>很少关注巴黎和伦敦的艺术领域，也不涉足纯文学市场，对他来说，美学与商业的对立仅仅只是一种猜想。

温克尔曼在《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》这篇文章中指出，艺术从古代走到现代，是从优雅走向堕落，这种变化主要是商业经济的腐蚀性所致。在说明古希腊人特殊的培养“高雅趣味”的方式时，温克尔曼着重突出了古典竞技场作为艺术家的学校这一点，因为在竞技场，自然美通过裸体的形式供艺术家观察学习（幸好当时没有我们今天关于体面的条条框框）：

最完美的裸体在这里以多样的、自然的和优雅的动作和姿势展现在人们的眼前，这些动作和姿势是我们美术学院里雇佣的模特远远做不到的。

内心的感受决定着真实性的特征，因此想把这一特征赋予自己写生作品的画家，假如他不能以自己来取代模特儿消极、冷漠的心灵无法感受和无法用动作表达的特定感觉和情绪的话，那是无法捕捉任何真实的影子的。<sup>③</sup>

这里的本真性和高贵（至少在理想情况下）体现在艺术家的内心感受，而不是毫无优雅可言的雇佣模特，他们的动作不是自我意愿的表达，而只是雇主要求他们摆的姿势。然而，艺术家自身也被这个一切向钱看的社会所扭曲，因为“我们这个时代艺术家的创作多为生计所迫而不是为了追求荣誉”。<sup>④</sup> 不仅艺术家的作品在买家手中，随其任意摆放，可能就摆在一个不适合观赏的地方，而且艺术家本人也或多或少为生计所迫，不得不拿出自己学徒期学会的实用技巧养家糊口。这样一来，

① 席勒(Friedrich Schiller, 1759—1805),德国哲学家和诗人。——译注

② 康德(Immanuel Kant, 1724—1804),德国哲学家。——译注

③ Winckelmann, *Reflections*, p. 13.

④ Winckelmann, *Reflections*, p. 55.

艺术家就没心思仔细研究形式美的原则，像米开朗基罗一样掌握形式美的原则从而如此接近古代的艺术成就。

温克尔曼的艺术观，从哲学层面跟康德比较的话，显得较为幼稚。不过他提到的一些主题，康德也在“第三批判”里有论述到。于康德而言，趣味不是高贵的标签，艺术也不仅仅只是对自然优雅的学习，在他的哲学系统里，美的体验是人类认识从感性上升到理性的必由之路。不过，康德认为美的艺术本质（与诸如饭桌上的闲谈和游戏似的惬意之艺术相对立）蕴含着我们熟悉的几个对立，一是与机械或手工相对立，二是与一切向钱看的行为相对立。康德的美学基本原则是：“我们只把通过自由而产生的东西称之为艺术，亦即通过一种将行为建立在理性基础之上的选择能力。”<sup>①</sup>

此外，康德毫不含糊地区分了艺术与科学，这两者在康德区分之前的一两百年间都不分彼此。一方面，自由意味着不为科学所具有的法则所桎梏，艺术是创造性天才的产物。于天才而言，技巧的训练和对古人范本的模仿培养了他创作的灵性，这种灵性能自然而然地创作出新的作品。因为“天才就是一个主体在他的认知诸机能的自由运用里表现着他的天赋才能的典范式的独创性”。这种对艺术理性的强调确保了他们的自由：他们只遵循艺术领域内部的规则而不听从任何艺术之外的指令。（康德区分了两种画，一是“仅仅被人观赏”的画，它被“合适地称之为画”，另一种则是“意在传授给我们什么，如历史和自然科学知识的”画。）<sup>②</sup>另一方面：

艺术不同于手工艺，前者是自由的，后者则是雇佣的。我们把自由的艺术称之为艺术，它有一种合目的性的成功，好像是一种游戏，换言之，它自身是令人愉悦的；我们把雇佣的艺术叫作劳作，即它自身是不快的（劳顿的），它吸引我们的只是其结果（如工资），所以人们不得不去做。<sup>③</sup>

上述这段话，不仅与18世纪艺术家们的关注点契合，也呼应着康德有关鉴赏理论的基本要素：“鉴赏是凭借完全无利害观念的快感和不快感对某一对象或其表现

① I. Kant, *Critique of Judgement* (Indianapolis, 1987), p. 170.

② 这段话阐明了克莱门特·格林伯格是怎样将自己的“现代主义”这个概念溯源到康德美学体系的（如果我们将艺术里的“自主理性”[autonomous reason]转换为“媒介逻辑”[logic of the medium]）。

③ I. Kant, *Critique of Judgement*, pp. 170, 171.

方法的一种判断力。”<sup>①</sup>美的体验是对作为“目的”的对象的体验，或者我们也可以说，是有某种设计的特征——但是对观赏者没有明确目的。观赏者没有参与到与之相关的设计行为之中（包括科学认知的行为）。因此，艺术品是“自由的美”，它的设计和目的是抽象的、原则上的，不指向任何确定的概念；再结合康德对美的（交互）主体论断，这也就反映一个事实，即观赏者的鉴赏判断不受到任何功能概念的局限，观众不会想着这个物体能为我做什么，因此，这个对象并不涉及“它所呈现（意味）其所是的概念，当静观其形式时，我们的想象力是游戏性的，而概念只会限制想象力的自由”。<sup>②</sup>

这里的“功利”既包括道德（我们有向善的功利），也包括 18 世纪的对这个词语的共识，即“它的主要意思是经济利益”。<sup>③</sup> 审美静观领域完全有别于实践行动的领域：后者是善的领域，是实践理性的对象，是快感（愉悦感官）和满足“物质”需求的领域。（在举食物这个例子时，康德说，“只有在需要满足后，人才能在许多人里面分辨出谁有鉴赏力，谁没有鉴赏力”。<sup>④</sup>）自由，至少意志的自由，对于道德来说是必不可少的，审美的自由意味着要摒弃物质欲求及使这种欲求得到满足的经济领域。审美活动既不需要占有物体，也不需要消费它，需要的只有感知。

康德对艺术本质的看法很复杂，很多概念错综交织在“自由”这一理念的主线上。美的事物的生产必须和劳动区别开来，应该有贵族的特质，“艺术应该避免任何刻意费力”。因此，与“劳作”相对的“游戏”概念就十分重要：这里的劳作指的是雇佣劳动。艺术必须在两个层面上都是自由的：一是艺术“不应是惟利是图的行业（Lohngeschäft），因为这一来就有了一个固定标准来评价、索取和买卖劳动”。二是“从事艺术的人必须把心思都放在所做的事情上，并从中得到满足，从而不去期待其他欲求的满足，比如说获得报酬（Lohn）”。<sup>⑤</sup>

审美的贵族特质在康德论崇高这一部分中最为突出。崇高对物质的实践和体验，也是体现理性优越于想象的体验。与美的体验一样，崇高的体验都预设了一个

① I. Kant, *Critique of Judgement*, p. 53.

② I. Kant, *Critique of Judgement*, p. 77.

③ 赫希曼梳理了“利益”一词的词源演变，它原来有“关心、渴望、和好处”等意，后来夏夫兹博里将其定义成“对维持我们生存和生活的一切便利设施的欲望”。休谟将其定义为“图利”（interested affection）和“爱财”（love of gain）。

④ I. Kant, *Critique of Judgement*, p. 52.

⑤ I. Kant, *Critique of Judgement*, p. 190.

前提,那就是物质需求的满足,具体而言就是人身安全要得到保障:“谁害怕,那他就不能对自然的崇高下评判,就像谁被偏爱和欲望支配着,就同样不能对美下判断。”不过矛盾的是,一旦我们的人身安全得到保障,我们在安全地带后,我们就能回应我们看到的危险刺激(有审美回应却没有实际回应),我们的生理需求如财富、健康和生命都无足轻重。上述这种审美反应解释了社会为什么会崇敬“一个能不惊讶、不畏惧、不躲避危险,同时能充分地思考、有力地从事他工作的人”。而这种品质在战士身上展现无遗。因此,“人们尽管对于政治家和将军相比较谁更值得尊敬这一点争论很多,审美的判断却肯定后者”。因为“战争它自身就具有崇高性,而和平与此相反,会使单纯的商业精神,低级的自利主义,胆怯和软弱占上风,使人民的思想风度趋于卑下”。<sup>①</sup> 我们之前论述过休谟和卢梭认为商业使公民道德及公民道德水准下降。在这里,从这些篇章的论述里,我们可以看到,康德——这位休谟和卢梭的门徒——认为是以前的贵族(军事)价值观被改变成了一种精神原则。

既然劳作被作为雇佣劳动代表着反贵族特质的商业文化,那么可以毫不夸张地说,游戏体现的是一种审美的冲动。18世纪末,这个论点在席勒的《审美教育书简》(*Aesthetic Education of Man*)中得到了最充分的阐释。席勒认为“我们这个时代的性格”,从“人性的现今形式与以前的、特别是古希腊人性格的惊人对比之中”可见一斑。随着社会劳动分工的细化,古代人的完整人性被撕成碎片,因此,“我们看到的不再是单个的主体,而只是发展了他们某部分天赋的人所组成的阶级。而他们其余的部分就如生长受阻的植物一样,只留下了微弱的痕迹”。<sup>②</sup> 当一个社会“只强调鼓励公民对个别技巧的高强度训练,而对公民忽视自己全面发展自己能力的现象乐见其成时,我们是否可以这样断言:其他能力的牺牲是为了一心一意去发展可以获得荣誉和利益的能力”?<sup>③</sup> 故艺术(游戏冲动的体现)的职责就是将破碎了的人完整起来,“通过更高的艺术来恢复被技巧破坏了的我们自然(本性)的这种完整性”。<sup>④</sup>

如果艺术要起到教育大众,提升社会的作用,那么艺术就必须抗拒当今时代的

① I. Kant, *Critique of Judgement*, pp. 121—122.

② F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby trans. (Oxford, 1967), pp. 31, 33.

③ F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, p. 37.

④ F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, p. 43.

那些所特有的力量。艺术家要保护自己免遭现代性堕落的影响：“使他向上仰望，呼唤尊严和宇宙法则，而不是向下注目财富和日常生活的需要。”而且他得在志趣相投的人群中寻找受众，因为那些“除了知道谋利要辛苦，俯首可得收益以外，不知道还有别的价值尺度的人——他们怎么会有能力去尊重趣味为培养人的内在和外在所做的默默无闻的工作”？<sup>①</sup> 审美不仅能调和个人内心冲突，也能促进社会的和谐。借助于审美，人得以将理性和感性两种冲动融合起来。现实分裂之人通过这种新的精神体验，走向了正常的状态。艺术也就成为了未来人类幸福的希望，尽管当下艺术只是提供了一种将平凡现实高尚化的理想假象。也就是说，趣味就是：

给赤裸裸的、有损于自由公民的尊严的物质需求罩上一层它自己柔和的面纱，使我们在可喜的自由幻影中看不到它同物质的可耻的亲缘关系。即使是摇尾乞怜的雇佣，若添上趣味的翅膀，也能脱离尘垢。<sup>②</sup>

这段话出现在席勒《审美教育书简》一书的结尾部分，直白地道出了现代艺术实践的核心冲突——作为商品的艺术品想要表现出某种超越庸俗商业气息的趣味，至少在形式上希望能够超越。隐含在这种艺术实践下的基本观点是：艺术的生产与其他形式的生产不同，它能够独立于市场。因此，艺术是一种游戏，而不是劳作。就算被认为是劳作，它也与当今的工作不同，它是一个人的整体在工作，而不是用某个部分在工作。因此，它是纯然创造性的活动，不为机械程序所囿。此外，它还是无功利性的，它追求的不是物质需求的满足。然而实际上，艺术的独立自主得益于现代社会之前的赞助人体制的解体。由于赞助人体制的解体，艺术作品得以从中脱离出来，艺术生产也得以面向市场。这样一来，我们就不难祛除艺术脱离商业文化（其实艺术的现代形式正是诞生于商业文化）的“愉悦幻觉”，而且我们可以清楚地看到：不管是在古代还是现代体制下，艺术家们一方面声称要肩负起更高的职责，另一方面又抱怨自己从事艺术收入不多。

至于消费者，对艺术的推崇反映出资本主义上层社会的一种愿望：摆脱商业阶层的羁绊，跻身上流，成为受人尊敬的过去贵族文化的继承者。它不但是财富成功

<sup>①</sup> F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, pp. 57, 65.

<sup>②</sup> F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, pp. 201, 219.

的标签,也是文化优越的体现:一方面,涉足自主的艺术作品意味着对现实生活的超脱,另一方面欣赏收藏艺术作品,也需要金钱和建立在金钱上的闲情逸致。绘画、音乐、文学和其他艺术被赋予了新的用途,用来培养一种与物质需求保持着一种距离的鉴赏力和有广阔自由空间的审美反应,而这也就是所谓的艺术自主性。艺术自主性这个观点不仅将艺术从它之前的社会功能中脱离出来,也从概念上将艺术与日常生活分离开来。因为不管是中产阶级还是普通大众,都在日常生活中为经济利益所驱使,只有在审美时能短暂地摆脱经济利益。实际上,尽管审美宣称要独立于经济领域,但是审美趣味既是从经济领域的特权中衍生出来的,又成为经济特权的一大标志。尽管艺术超越社会现实这种观点为如下两点提供了自然主义伪装物:真正的艺术诞生于历史进程之中;对艺术的审美是需要一定的社会经济前提的——闲情和教育,但我们已经认识到了,相信在不久的将来真相也会为大众所知。1859年,波德莱尔在欣赏当年的沙龙时有所感触道,“诗和工业进步是两个本能上互相仇恨的野心家”。1846年,同是这位诗人在其沙龙艺评《给资产者》一文中写道:“正像你们当中谁也不能没有权势一样,任何人也不能没有诗。”<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> Charles Baudelaire, *Arts in Paris, 1841—1862*, Jonathan Mayne trans. (Oxford, 1965), pp. 41, 154.

# 今日艺术\*

[法]南希 著 张驭茜 译



让—吕克·南希(Jean-Luc Nancy, 1940— ),法国当代哲学家。1973年在保罗·利科指导下,以其论述康德的论文获得博士学位。之后任教于斯特拉斯堡的人文大学,作为哲学教授,他广泛参与了法国外交部的诸多文化事务,并赢得了国际名声。南希著述丰硕,著有《形象的根基》《文学的绝对》《世界的感官》《多样化的艺术》《缪斯》等。

本文是南希在意大利布雷拉美术学院的演讲。他从今日艺术与当代艺术的不同入手,着重从哲学上阐释了艺术今天所面临的困境。依据海德格尔关于赋予世界以意义的观念,南希解析了艺术的本质特性,通过描述当代艺术背离传统窠臼而另辟蹊径的激变,南希提出,今日艺术的核心问题就是何谓艺术,亦即追问给予世界一种形式如何可能和如何可取的问题。换言之,今日艺术不断地颠覆现有的艺术规则和理解,也就是在不断地质疑艺术中形式之构成,这就导致了艺术的质疑变成某种无初始图式的形式,所以,今日艺术的任务也许不得不在没有任何图式和图式论的情况下推进。在演讲的后半部,南希转向了艺术赋义性的讨论。他认为艺术赋义的过程中虽然在不断地质疑自身,但有两个要素构成了艺术——姿态和符号。前者包含了复杂的社会、政治和族群意味,后者则超越艺术自身的功能,指向艺

\* 本文根据让—吕克·南希于2006年3月22日在意大利米兰布雷拉美术学院(Accademia di Brera)所做的演讲整理而成,没有在法国发表。这篇讲稿已经在意大利以“L'arte, oggi”为题收在费德里克·费拉里(Federico Ferrari)所编的*Del contemporaneo* (Milan, 2007)中。本文根据发表于*Journal of Visual Culture* 杂志(2010年4月第9卷)的英译本译出。——译注

术以外的世界。

感谢费德里克(费拉里),感谢布雷拉美术学院、斯特林(Stelline)基金会以及法国文化中心,不仅是为邀请我,也是为组织这一系列关于当代艺术以及与当代艺术相关问题的演讲,感谢你们的到来。如费德里克刚刚所说,我不准备根据预先写好的文稿来讲,我只有一些提要,因为我希望这次演讲具有即兴的优点,我认为这会使我们更容易在演讲之后进入对话和讨论环节。即兴的另一个优点是同声翻译更容易,也有助于你们当中需要听翻译的那些人——如果对译者来说,我说得太快,她会示意我,我会放慢速度,这样所有人都能明白。

我给这次活动起的标题是“今日艺术”,我不用“当代艺术”恰恰是因为当代艺术是一个属于艺术史的固定词组,如你们知道的那样,其中有印象派时代、野兽派时代、立体主义时代、超现实主义时代、先锋派时代,还有那些正开始形成(或不属于)当代艺术的一部分的运动——意大利的“贫穷艺术”、超写实主义。当代艺术还是一个奇怪的历史范畴,因为其边界不停地在变化,但一般不会回到20年或30年前,因此它的范畴边界还会继续变化。关于这个范畴,可以说,如今在世界某处创作的一些艺术品不属于当代艺术。今天,如果一个画家通过古典技巧创作一幅写实主义绘画,它就不属于当代艺术,它会缺乏某种标记——我们称之为“当代”的独特标准。

随后,马上就碰到一个开放性的问题:在艺术史中,我们如何可能去接受一个没有指明和标明任何特有审美形态的范畴,我们曾经评述过超写实主义、立体主义,甚至“人体艺术”或者“大地艺术”,却不能接受一个只是承载着“当代”之名的范畴?换言之,它在当代艺术史和界定艺术的范畴当中出现,或者至少在一定数量、特别是在造型艺术领域的艺术实践中出现(我们知道,这可以联系到音乐和电影,至少实验电影的某些方面,但事实仍然是——这种表达尤其是被用于造型艺术领域)。然而,必须说这触及到了问题的一个方面。如果我说“造型艺术”指的是当代艺术,我已经真的不知道我在说什么,因为从原则上来说,造型艺术是绘画、素描、雕塑、雕刻、陶艺,但这种一般意义上的造型艺术,还必须包含装置和在表演及事件形式中仍存在但现在却不再叫作即兴表演的东西,所以,“当代”这个术语乃是一个某种程度上违背或至少是趋向于违背(更确切地讲)审美或学科的范畴,比如说“造型艺术”。正因为这个原因或这些原因,我采用了“今日艺术”这个说法。



今天,艺术立于何处?今日艺术发生了什么?首先,“当代艺术”这个范畴被创造出来并被加以使用。这个范畴很快引发了一系列问题,因为就其时代来说,艺术从来都是当代的。米开朗基罗是当代的,普拉克西特里斯<sup>①</sup>是当代的,拉斯科<sup>②</sup>的画家和他们的同代人是当代的,一个艺术家怎么会不是当代的呢?他或她不会是当代的,除非他或她从事某种艺术风格,就是说,如果今天有人用普桑或雷诺阿<sup>③</sup>风格绘制一幅画,他或她就不是当代的,他或她甚至也不是与雷诺阿或德拉克洛瓦<sup>④</sup>同时代的,没人跟他或她同时代,他或她会在重复形式的某一处。所以我们说艺术永远是当代的,因为它永远属于当代空间、现实空间中的形式创作,在这个现实中,如果我们谈论的是造型艺术,艺术首先让我们感觉到和看到。

所以说,艺术是让我们感觉。感觉又是什么呢?那就是当代世界的某种构形,在世界中某种自我塑造和自我知觉。拉斯科的人向自己呈现自己,他向他的同代人呈现他们世界的形式,乔托呈现他自己并向他的同代人呈现一种世界的形式。“世界”意味着什么?“世界”意味着意义的某种可能性,意味着意义流通的某种可能性。在这里,我是在暗指海德格尔<sup>⑤</sup>的一个定义,他认为世界是一个“可赋义性”(significabilities)的总体,它是意义的可能性,不是给定赋义的总体,而是赋义可能性的总体。因此乔托、普桑、德拉克洛瓦、毕加索、沃霍尔呈现并给出一个意义流通、赋义的某种可能性的形式,不是说这个意义停留在口头的赋义上——它不是意义的一个属性(因为有时是哲学,但更多是意识形态,说“世界的意义是这个”的时候,世界的意义是一个走向人性的故事,抑或世界的意义就是离开世界到另一个世界去,抑或世界的意义是没有意义的)。我所谈论的意义是艺术所构形的意义,是考虑到赞赏、认可、感觉流通的意义,而不是将它们固定在一个终极的意义中。艺术从不对我们说“世界的意义、生活的意义是这个”,即使当艺术充满了宗教,例如,当艺术不断地描绘耶稣受难、埋葬耶稣、耶稣复活和耶稣诞生时,艺术除了塑造基督教真理以外,还塑造了一些东西。同样地,基督教艺术最突出的就是它除了塑造基督教教义以外,还塑造了其他的一些东西。在所有基督教教义形式中,例举信经

① 普拉克西特里斯(Praxiteles),公元前4世纪古希腊雕塑家。——译注

② 拉斯科(Lascaux),法国西南部的地名,此处意指拉斯科洞穴壁画,属旧石器时代。——译注

③ 雷诺阿(Pierre-Auguste Renoir, 1841—1919),法国印象派画家。——译注

④ 德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798—1863),法国浪漫派画家。——译注

⑤ 海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976),德国存在主义和现象学哲学家。——译注

曲就足够了,因为信经曲不需要图像和一般艺术。今天早上,当费德里克带我去看《隆丹尼尼圣殇》<sup>①</sup>时,我思考着《圣殇》<sup>②</sup>与基督教启示的距离有多远,显然,它使用了基督教启示的素材,可它说了什么?它完全说的是别的东西,它说了很多我不能说的东西。此外,在它所处的状态中,无论这个状态是因为米开朗基罗的死,或是因为他的期望,或者是因为他在10多年中创作这《圣殇》所遇到的困难,它什么都没说,实际上它并没有说话。它导致了一种形式的出现,其中发挥……什么?某种预示、伤痛、受难、人体以及艺术家自己姿态的可能性。

所以,如果那就是艺术的紧要关头,如果形式的建立给世界以可能性——一个普通的、日常的世界——要么限于现成的、无限重复的赋义中,如基本赋义(生活、生存、谋生之道,还有因向死而生渐渐失去你的生活、制作或生产这个或那个、制作物品、进行交流、生孩子、学东西、遗忘等等),或者相反,限于赋义的不在场,在这种情况下,世界敞开了什么?世界的其他可能性。我想说每次敞开世界,为它自己、为世界的可能性敞开世界,敞开可能性从而敞开意义,艺术就在那里,尽管意义在给出的时候已经关闭了。也是因为这个原因,我们总是说每个艺术家都有一个世界,或者几乎可以说每个艺术家就是一个世界:米开朗基罗、毕加索、塞尚,也可以说所有其他人,像贝多芬、威尔第<sup>③</sup>或者普鲁斯特,<sup>④</sup>他们每个人都是一个世界,是一个赋义的可能性——在某种程度上,把它自己拒之门外但是同时开启了可能,尤其是通过开启理智、人们的感性,通过将我们的感性向一种新形式的可能性开启,这种可能性到那时还尚未察觉得到。如普鲁斯特所说,作家塑造他的读者,读者在作家开始时并不存在,只有在作品的影响下才开始存在。大家知道,当普鲁斯特开始出版《追忆似水年华》时,就像当卡拉瓦乔开始画画一样,没人能懂,而且这种情况常常持续很长一段时间,就像普桑说卡拉瓦乔的出现是为了毁灭绘画一样:他不懂卡拉瓦乔。

我将回到今日艺术和当代的问题上。当代艺术发生了什么?当代艺术产生了

---

① 《隆丹尼尼圣殇》系米开朗基罗16世纪50年代所完成的一件大理石雕塑,藏于米兰斯福扎斯科城堡古代艺术博物馆内。——译注

② 《圣殇》系米开朗基罗1498—1499年所完成的一件大理石雕塑,藏于梵蒂冈圣彼得大教堂内。——译注

③ 威尔第(Giuseppe Verdi, 1813—1901),意大利歌剧作曲家。——译注

④ 普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922),法国小说家。——译注

什么形式、构成了什么形式？你们跟我一样知道，可能在法国比在意大利更明显，当代艺术引发了关于艺术的巨大争论。所谓的当代艺术所产生的意义空间是充满矛盾、争论的空间，有时还会很激烈，其核心乃是对艺术的质疑，因为你们清楚，如果你跟人们谈论当代艺术，很多人都会说那并不是艺术（我不想费心例举你们脑中已有的作品）。另外，我想说，这个问题不完全是从今天开始的，但是我们可以说，当代艺术中显而易见的是它可以被定义为一种形式的开启——首先是一种质疑，某种形式的质疑。可能一个质疑并不能完全构成一个世界，或者意义流通仅仅是充满疑问和忧虑的流通，有时是苦涩的流通，这是一个困难的世界、脆弱的世界、令人不安的世界。

因此，我们应怎样来理解这一现象呢？至此，我想说当代艺术的核心问题就是何谓艺术。首先，今日艺术就是追问“什么是艺术？”的艺术，所以它就是要追问给予世界一种形式如何可能和如何可取。有一些（也许很多）当代艺术作品和创作特别提出了这样的艺术问题，问题并不新，已经持续很长时间了。确切地说，我认为这通常可以追溯到杜尚。<sup>①</sup>大家都很清楚，当杜尚在纽约展出一个普通的、工厂制作的小便器，并赋予《泉》之名时，他做出了一个决定性的、非常复杂的行为，因为他宣告“这就是艺术”，而这与直到那时人们所知道的任何艺术形式的创作都不相干。而且，由此出发，杜尚常常会把艺术定义成某种“约会”的事实，但是这约会在某种程度上并不是约会，而是以下两者的照面，一方面是被称之为艺术家的人，另一方面则是他或她在特定时刻将选择和解读为某种形式的物品，有时是小便器，有时是自行车轮等等。很明显，对艺术的质疑显然是作为对形式之构成的质疑而提出来的，因为并没有什么可以给与的初始形式。我想用康德的说法和概念来说明它，这些说法和观念在这里是很有用的，我要说的是，所质疑的乃是一个无初始图式的形式（你们知道，就像康德所言，他所说的“图式”是一个非感知的形象，先于可能的可感知形象）。今日艺术的任务也许不得不在没有任何图式和图式论的情况下推进，并不存在含有预先给与和预先处理的形式的可能性。但我说的乃是一般意义上的“种种形式”，不只是视觉形式，也包括声音形式和词语形式。

那么以前的艺术图式论是什么呢？非常简单，回到了我刚刚所说的有关基督教艺术的问题上：基督教教义、宗教提供了一个伟大的图式论——从它开始，存在

---

<sup>①</sup> 杜尚（Marcel Duchamp, 1887—1968），法国艺术家。——译注

生成形式的可能性,你们知道宗教的一切神秘,你们描绘苦难、复活、怀孕的处女等等。也有对古代神话的总体呼唤,然后是对伟大的历史场景和事件,其中暗含政治、城邦辉煌及王子等的总体呼唤,还有对人类形象本身、人作为意义的形象、作为一个英雄式或充满激情的形象的总体呼唤,甚至处于灾难的边缘,如席里柯<sup>①</sup>的《美杜莎的召唤》或毕加索的《格尔尼卡》中所描绘的那样。《格尔尼卡》是一幅有着鲜明意义的画作,因为它可能是历史上最后一批杰作之一,以前的分类会把这批画作称为历史画。你们很清楚一段时间之后,不能给出一个确切的日期,但却可以界定为在《格尔尼卡》之后,整个可能的图式论消失了,甚至是人自己的图式论,不同的人的形象和人性的图式论消失了,它们曾经对创造形式的种种可能性给与支持,这一消失揭示了当今世界的特点,它让我们处于一个对世界、对意义感到迷茫的世界中,处于一种伟大图式和伟大调节理念的匮乏之中,无论这些图式或理念是宗教的、政治的或是美学的,所以人们可以从当代艺术讲述自我、讲述那个自我的无形状态开始说起。

这也是为什么当代艺术家们常常把自己描述为目击者而不是艺术家的原因所在。如果我们听说人们创造“艺术家”这个词是为了社会—经济—政治的原因,那么“创造”这个词就变得既可疑,又被高估了,就像在当今法国,维护受到如此威胁的艺术院校,或维系那些确保对艺术家作品经济上和公共的支持的可能性,已是相当困难和复杂,我暂且不讨论这一方面,尽管它很重要,但是如果你们愿意的话,我们可以在后面讨论。“我不是一个艺术家或创造者,我是在作证”,一个人作证,然后,他只能讲述,只能证实没有赋予形式或创造意义的可能性的事实。所以你给出现成的、非常清楚的、没有神秘感的意义。到那个程度,尽管我自己(我想我们中的大多数人来自欧洲社会,部分来自美国社会),常常被当代艺术品所冒犯,不是说不理解它们,而是我常常不得不说我太理解它们了。我看到那些向我传达出许多内涵的作品,它们在对我说:“你看,这就是战争。”

我想到的是一个法国艺术家的例子,希尔维·布洛奇,<sup>②</sup>她展示一件军服,一件伞兵的迷彩服,带有头发钉着的女人的头的仿制品,我不确定它的标题是《强奸波斯尼亚》还是没有标题,但在某处有注解《强奸波斯尼亚》,所以,如果你们喜欢,

① 席里柯(Jean-Louis André Théodore Géricault, 1791—1824),法国画家。——译注

② 布洛奇(Sylvie Blocher),法国当代艺术家。——译注

一个种族清洗的形象有着强奸的理念。我并不是说这个作品完全剥除了形式，甚至是一个模糊的形式，即一件伞兵制服的男性的、战斗的、军人的外形，但是显然这是众多涵义优先的作品中的一个例子，而且我像大多数人一样，在过多涵义的作品前感到不舒服，涵义是彻底的、完整的，“强奸是可耻的，种族强奸更是如此，因为你们非常清楚在前南斯拉夫战争中的强奸后果”。我知道，在这个系列演讲的第一个演讲中，乔治·迪迪—于贝尔曼<sup>①</sup>（取材自南斯拉夫战争的葬礼场景）表达了哀伤，你们则谈到了一些艺术作品。在于贝尔曼讨论的案例中，我发现艺术家可以从照片中找到某些形式的可能性，但是这恰恰存在着一个原始情境的问题，恐怖和恶行的情境就是强奸。是的，在这些作品中存在形式，但是有一个先于它并主导着它的信息。

所以，我发现自己很尴尬，有时甚至就是极力反对某些艺术姿态——它们几乎专门是意义的姿态，常常意味着政治姿态，然而应该说艺术理念是直接政治的、即刻政治的，确实完全是一种当代理念，它甚至是一种远离艺术家的初衷的理念。例如，毕加索是一个具有社会主义立场的艺术家，但是《格尔尼卡》全然是另一回事，因为它不是一幅“共产主义绘画”。另一方面，我们知道具有社会主义现实主义<sup>②</sup>色彩的绘画根本不是《格尔尼卡》，也根本不是艺术，就是因为它们只是纯粹的意义。因此如果我被它所冒犯，如果事实上我常常认为证据是存在的，且不仅仅是有关世界形态的证据，还有有关艺术可能性极度贫乏的证据，一种并非“*arto povera*”的贫乏，尽管“*arto povera*”——“贫困艺术”<sup>③</sup>这个术语有相当丰富的关于那时当代语境的迹象，但是对我们来说已经有一点属于过去了。因此，如果我被它严重冒犯了，如果我发现从当代艺术中形成一个战场有很多原因（对我来说这种情况意大利比法国少，因为在法国，当代艺术战争一直都在发生，可能现在稍微少一些，但是有10年时间这种战争每天不停地存在于报纸、杂志、书籍中——它真的是一个开放的问题。有激烈的谴责，甚至更过火的吹嘘，这场战争或者这场争论与美学争论并非同一趋势，不仅仅同贯穿艺术史的美学争论不是同一趋势（例如我刚刚想到的被普桑所评判的卡拉瓦乔），而且我们也可以说这对浪漫主义者、印象主义者、立体主义者

① 迪迪—于贝尔曼(Georges Didi-Huberman, 1953— )，法国哲学家和艺术史家。——译注

② “社会主义现实主义”是前苏联官方提倡的一种刻板的创作方法。

③ “贫困艺术”(arto povera)是20世纪60年代意大利出现的一个艺术运动，其发起者切兰(Germano Celant)主张用廉价的废弃物来创作艺术品。——译注

等等是一样的。如果我理解所有这些,我认为我们不该犹豫简单地去看“是的,这是真的,这就是当代艺术的处境”,我们不能犯错误,说“是的,但是那是一种政治的艺术,一种证明的艺术”,因为这样说的话,我们就会忘记“什么是艺术?”这一质疑,并将艺术变成了某种意义的生产。

另一方面,同时,我也确实认为,通过这种贫乏、这种矛盾,这些有时并非总是出现僵局的艺术作品或事业有着某种给予我们精神食粮的东西,而这精神食粮正是“什么是艺术?”这个问题。至少,如果我们赞同每一个当代艺术宣言都是一个询问“什么是艺术?”的机会,那么我们就会在布展上稍有变化,也就是,我们不再去评判所有当代艺术,是赞同还是反对,这样我们就远离了那些有时像是支配双年展中的某些艺术事件的态度,无论在威尼斯还是在里昂。以下工作是非常困难的,即有时我们要辨识是什么样的歧视评价在左右着我们对作品的选择,或者说,是否压根儿就没有任何无歧视的原则(即一种在没有图式和无既定标准条件下我们即可理解的原则)。

但是我想说的是另外一些东西,我想说的是,当代艺术始终不停地让我们放弃“什么是艺术?”的问题,或者迫使我们放弃这个问题。而我要试着说的本次演讲的最后一个主题,还是这个问题:意义并不会开启一个世界,但却可以阐述一个封闭的世界、锁闭的世界、无任何开启的世界。不管一切,在我们可评价且有这样意义的艺术活动中,艺术还留下什么呢?至少留下了两个非常非常重要的东西。首先是姿态保留下来了,其次,我不知道准确的词该是什么,我想说的是在姿态的尽头留下的是符号,但它是一种不表示的符号。所以姿态还在:除了意义,每一件艺术作品都暗含某种东西,暗含一种行为、一种姿态。希尔维·布洛奇将伞兵制服挂在墙上,她用某种方式将它钉牢,在上面钉了一头浓发,当然,其中有所说的意义的过度,但也有姿态,她的某种艺术家姿态。

什么是姿态?姿态既不是一种运动也不是一种形式的概述。姿态,通常说来,我是说在生活中,是一种意图的附属物,但是在其中又外在于意图。我们说话时,我们会做手势,就像我现在所做的,意大利人以说话时手势多而闻名,比法国人手势要多得多,我们说话时做手势,这些手势有时是有意义的,有时则没有:你不能把它们与它们所伴随的言语涵义联系起来。姿态是一种先于、伴随或在涵义或意义之后而来的可感的动态,但它是可感的意思(sens sensible)。因此,如果我微笑着说“哈罗”,我就微微地改变了“哈罗”的意义,但首先我改变了情感,所以也改变了“哈

罗”这个词的可感涵义。我想我们可以说这就是姿态之所是，今天它可能变成可感的，像是艺术的一个最低要求：在艺术中，首先就是姿态问题。我对以下观念愈加敏感，即乔治·巴塔耶<sup>①</sup>所表述的“艺术的诞生”这一观念，它是巴塔耶那本关于拉斯科的书名，所以“艺术的诞生”就是拉斯科洞穴壁上或其他地方的姿态（现在我们知道有更古老的洞穴）。什么姿态？布朗肖<sup>②</sup>在一篇有关巴塔耶“艺术的诞生”的论文中，呈现了一种优美的思考方式。布朗肖说，第一个发现燧石闪光的愉悦感的人是为了使其闪光，而不是给自己做一把匕首或剃刀，布朗肖这么说是为了把拉斯科绘画者的姿态，比拟为这个纯粹的愉悦感（当然，尽管分析纯粹的愉悦感是什么并不简单，但无论如何，可以说它超越了任何终极事物）。

我认为整个艺术史以及反思艺术的历史，尤其是自从出现艺术反思之时，就其本身而论，你们知道艺术是一个非常晚近的现代概念，不会早于18世纪，实质上它从康德那里接受了最初的哲学分析，自康德以降的所有艺术哲学家，包括黑格尔、尼采、克尔凯郭尔、<sup>③</sup>阿多诺、海德格尔以及我们当代的，如德里达，<sup>④</sup>所有的艺术反思以这样或那样的方式、以相近或不同的术语一致认为，在艺术中有某种像是被我称为姿态的问题。因此我认为，今日艺术的处境允许我们，或者促使我们关注姿态，它不仅是艺术的最低限度，也可能是本质要素。于是，在姿态的尽头，即使姿态没有尽头，因为姿态不会真正结束，它不会走向尽头犹如我正在戴眼镜的姿态，当我戴上眼镜后，姿态停止，我想说的是我们应该把姿态看作一种艺术的模式，它在舞蹈中，在舞蹈中除了姿态问题别无其他……

在姿态的尽头，在姿态无止境的尽头，并不存在某种意义的纯粹虚无，而是有一个符号，一个从信号意义上来说的符号，某种东西的信号，一个从某个无法翻译成法语我想也无法翻译成意大利语的德文单词意义上说的符号，这个在德文中指示一个小信号的姿势的词是 wink，如果说你好，一个有情报的姿态，就像眨眼睛，但它是什么的信号？可能是识别的顺序，而没有给予或解决任何涵义。我想到 wink 这个德文单词是因为海德格尔论及一个终极的上帝及它的全部职责，但不仅仅是职责，它的全部存在，都存在于 winken 中。但是我现在并不想要谈论海德格尔论

① 巴塔耶(Georges Bataille, 1897—1962), 法国哲学家——译注

② 布朗肖(Maurice Blanchot, 1907—2003), 法国哲学家。——译注

③ 克尔凯郭尔(Soren Aabye Kierkegaard, 1813—1855), 丹麦哲学家。——译注

④ 德里达(Jacques Derrida, 1930—2004), 法国解构主义哲学家。——译注

及 wink 时的疑问,它是一个与上帝或神的问题相连的疑问,但显而易见,对我来说它意味着一个集合物,可能永无止境,在艺术、艺术姿态问题和神的问题之间,可能是“神”,但是我不知道是否应该用这个词。但是不去谈论所有这些,我想简单地说是 wink 形成了艺术姿态的信号,是个什么信号呢?我认为两件事很重要:首先,它是一个指向艺术品之外的信号,从不是一个为其自身而做的艺术品,相反它作为作品的存在,它作为作品的特性总是指向作品之外。为艺术而艺术的理念是最虚假的艺术理念,就像是为意义而艺术的理念,无论是宗教的、政治的或种族的意义,这是两种错误艺术理念的另一个极端。一个超越作品自身的符号,这就是造就艺术品的东西——因为一件技术作品就是为其自身而在,它有自己的功能、自己的用处,它承受伴随它的终结,这个瓶子承受着它作为液体、允许人们倾注液体的容器的定局。但是如果我像杜尚一样,如果我说“这是一件艺术品”,它不再为任何用途服务,但它也不再为自己服务,它变成了一个信号。我想说的是,当代信号是一种朝向这个的信号:总有,像之前说的那样,总有创造一个世界的可能性,这种可能性为我们开创一个世界。当我们谈论世界化,在法语中我们说世界化而不说“全球化”,我认为存在一个世界的理念和可能性,即意思的循环(a circulation of sense)。如果我们陷入了世界化,那是因为我们寻找并创造世界的某种形式,而世界的某种形式,也就是一个可能的意义循环的形式,即便如此,这个意义也不会被任何人获得,总之,它并不是所指。

我将通过举最后一个来自当代作品的例子来结束我的演讲,出于对意大利和一位朋友的敬意,我将以克劳迪奥·帕米吉安尼<sup>①</sup>的一件作品为例。它是一个玻璃迷宫,由大块的厚玻璃板构成,它第一次建造或不止建造过一次,我不知道,无论如何至少在法国有一次,在法国国立当代艺术工作室。<sup>②</sup>在这个厚玻璃板构成的迷宫中,为完成这件作品,艺术家穿着防护套装,用大铁锤把玻璃砸碎然后玻璃碎片散落得到处都是。它变成了一个无法通行的地方。我想说的是这个作品的奇观,它的摄影是纯粹的,甚至在古典和传统意义上都是纯粹的,因为有这些透明性,一种

① 帕米吉安尼(Claudio Parmiggiani, 1943— ),意大利艺术家。——译注

② Le Fresnoy,法国国立当代艺术工作室。欧洲最重要的当代视听艺术创作中心和高等艺术研究院。法国前任文化部部长、前任蓬皮杜博物馆馆长多米尼克·博索(Dominique Bozo)将机构角色定义为“视听高科技的梅迪奇”、“电子的包豪斯”和“造型的 Ircam”。Le Fresnoy 现任负责人为阿兰·弗雷谢尔(Alain Fleischer)——译注



被无限重复的透明性,同时因为玻璃碎了而令人十分不安,碎片覆盖地面,你无法穿过这个迷宫。我想说的是,这个作品阐明了一种姿态,在这种情况下是一种破坏的姿态,因此这是一种暴力姿态、摧毁姿态,也是对透明性的摧毁,对所传达的涵义的摧毁,同时也是一个没有意义、超越作品和破坏的符号,但不是朝向一个新的构建的符号,因为它不是一个社会的、政治的或族群的声明。一个姿态,甚至不只是一个姿态,超出它之外,同时涉及某种事物,即对最古典性绘画的极度钟爱,亦即玻璃、玻璃透明性和把握玻璃透明性的艺术。想一想不计其数的贯穿直到莫朗第的整个绘画史的玻璃、瓶子、水晶的排列,例如,莫朗第<sup>①</sup>的玻璃不是清澈的。我们能书写一部关于玻璃、瓶子以及窗户的整个历史。在玻璃中在起作用的是什么?在玻璃中,在起作用的是透明度和亮度,还有获得光的可能性,使光发挥作用,当你使光作用于玻璃、穿过玻璃时,你就处在一个给世界以形式,给物质世界以形式,给光的世界以形式,给太阳的世界以形式,或者给蜡烛和一切其他光的世界以形式的过程中。你处在一个给予形式的过程中,它除了光的新作用外别无其他,或除了让光发光外别无其他,但是人们也可以说“除了让光发光别无其他”在拉丁文中意味着从 lumen(光已经停在东西上),到 lux(最初的光,是点亮的光而不是停在东西上的),是 fiat lux 的光,因此它回到了世界的创造。我并不是说帕米吉安尼让我们直接与世界的创造沟通,我只是想说,每个艺术姿态在其眼界中会有与这些类似的东西。

---

① 莫朗第(Giorgio Morandi, 1890—1964),意大利艺术家。——译注

# 反精神贫困的时代： 后消费主义文化中的艺术与艺术教育\*

[法]斯蒂格勒 著 杨建国 译



伯纳德·斯蒂格勒(Bernard Stiegler, 1952— ), 法国哲学家。现为英国伦敦大学戈德史密斯学院教授,曾任国际哲学学院院长,法国贡比涅技术大学教授、法国创新研究所所长、蓬皮杜文化中心文化部主任等,以研究技术对文化影响而见长。著有《工艺与时间》《新政治经济学批评》《产业民主的衰落》等。

艺术及其教育在消费社会和数字化时代面临着许多新的问题和困境。斯蒂格勒以其哲学家独特的视角,审视了艺术及其教育所遭遇的空前的“精神贫困化”境遇。技术的发展导致创意产业兴起,而创意产业又推动消费文化的盛行。启蒙运动思想家们所设想的理性公民已被沉溺于媒介技术但却失去了批判性思考能力的消费者所取代。由此,斯蒂格勒提出了一系列的反精神贫困化的策略,从“艺术产业”

---

\* 本文原为斯蒂格勒在欧洲艺术学院联盟(ELIA)南特双年会上的主题发言,其英译本收入 ELIA 的论文集 Kieran Cororan, etl., eds., *Artfutures: Current Issues in Higher Arts Education* (Amsterdam, 2010)。本文根据其英译本译出。本文英译本题为“The Age of De-proletarianisation: Art and Teaching Art in Post-consumerist Culture”,其中“De-proletarianisation”是个结构复杂亦颇难翻译的词。若望文生义,照字面将其翻译成“去无产阶级化”,不仅显得笨拙生硬,与作者原意亦相去甚远。关键在于,作者对“proletariat”一词的解释同汉语中的“无产阶级”相去甚远。汉语中的“无产阶级”着重强调物质上的困顿,而作者却用该词着重强调精神上的贫乏,用作者的原话来说,“传统所谓无产阶级指丧失知识者,他们不仅丧失了劳动技能,亦丧失了人生知识和理论知识”。因此,结合作者的原意,本译文将原作标题译为《反精神贫困的时代:后消费主义文化中的艺术与艺术教育》。——译注。

到“贡献型经济”，从学习“临摹欣赏”到“呈现中观看”等。一言以蔽之，斯蒂格勒关心的是公众参与艺术及其教育的主动性和创造性，以防止他们进一步“精神贫困化”。

从1912年的《下楼梯的裸女》到1917年的《喷泉》，五年间杜尚完成了一次飞跃，跨越了两种技术复制类型。一端是摄影和运动摄影，不仅包括迈布里奇<sup>①</sup>和马雷<sup>②</sup>的静态摄影，也包括动态摄影，即电影。正是由于这种技术复制手法的出现和大规模运用，诸如泰勒制这样的科学劳工管理手段，以及流水线这样的现代化工业生产手段才能彻底贯彻实施。另一端则是“现成物品”(readymade objects)，这种技术复制手法的出现令大规模生产成为可能，接踵而来的就是消费主义社会的出现。想知道人类为此付出了多么高昂的代价吗？看看世界各地堆积如山且仍在增高的废品，便一目了然。

从1912年的《下楼梯的裸女》到1917年的《喷泉》，五年间，杜尚在一张普遍精神贫乏的画布上画出自己逐渐成熟的反艺术身形。所谓普遍精神贫乏(general proletarianisation)，也就是知识的普遍丧失。在杜尚生活的年代，这一历史进程才刚刚露出冰山一角，随着普遍精神贫乏的出现以及种种技术复制手法的运用，人类的知识环路开始短路，导致二战之后(严格地说，此时艺术方进入杜尚时代)消费主义模式在全球蔓延。在消费主义社会模式之下，不单劳动者的个人技能(know-how)成为昨日黄花，与之一起消失的还有各种人生知识。于是，公民(citizen)成为消费者(consumer)，而合格的消费者既要做到逆来顺受，别人给什么自己就拿什么，亦要做到头脑简单，从不为责任、义务之类的念头而劳神费心。总而言之，要做合格的消费者，就要站到康德以及其他启蒙哲学家所说的“成熟”的对立面。对于启蒙哲学家而言，所谓“成熟”就是指凭理性而取得公民地位；对于康德而言，“理性”二字更有着十分具体的内涵，特指阅读和写作的能力。

如今，消费社会已成为跨越全球的庞大体系，而2008年以来的经济危机也正持续揭露出这个庞然大物的毒害。与此同时，一种数字网络系统正浮出水面，催生出全新的心理过程和集体意识，也就是说，产生出全新的存在方式、全新的知识形态，

① 迈布里奇(Eadward James Muybridge, 1830—1904),英国摄影家。——译注

② 马雷(Étienne-Jules Marey, 1830—1904),法国科学家。——译注

以及全新的社会关系。如此形势之下,无论在局部,还是在全球范围内,无论对于艺术界,还是对于政治经济学者,后消费主义艺术和新型社会关联都已成为一个急需正视的关键问题。一方面,这一问题似乎超越了地域界限,令全球融为一体;可与此同时,这一问题亦在加深各地之间的隔阂,各地之间的鸿沟不是在变窄、变浅,而是在加宽、加深。电子文化技术的广为传播,正召唤着一个意义深远的社会进程的出现,我称之为“反精神贫乏”(de-proletarianisation)过程,也就是似乎重新获取各种知识的过程。

近年来,关于“创意经济”(creative economy)的讨论方兴未艾。所谓创意经济之基础是“丛簇”(cluster)模式,这种模式最初出现于北美,尤其是加利福尼亚,最先始于约翰·霍金斯(John Hawkins)和理查德·佛罗里达(Richard Florida)的分析研究。创意经济的最核心概念是价值和财富主要来自于思想和智力,这个观念本身或许无论在哪儿都无反对声音。可与此同时,如此推崇思想和智力,确认财富是心灵及其活动的产物,似乎更需要上文已提到的反精神贫乏进程。然而,实际情况并非如此,甚至可以说,创意经济观的立场与此完全背道而驰:创意经济模式更加剧了普遍精神贫乏的情况,令心灵的空乏较之以往有过之而无不及。究其原因,所谓创意经济原本就意在加强而非削弱消费主义,自从创建了大众媒体(也有人称之为“文化产业”)以来,消费主义就把社会牢牢控制在自己手中。(不要忘记,约翰·霍金斯的大部分职业生涯都奉献给了电视业,尤其是时代华纳公司。)

消费主义令个性欲望烟消云散,消费主义的发展所仰仗的无非是社会体系的短路,从此个人冲动再也无法转化为欲望,也可以说是不二的忠心。由冲动到欲望,如此这般的转化正是利奥塔(Lyotard)所说的“力比多经济”(libidinal economy)。举例而言,根据唐纳德·温尼科特(Donald Winnicott)的描述,这种短路就出现于早期亲子关系中。在温尼科特看来,早期亲子关系为一切成年游戏的母体,由此孕育出科学、艺术等具有社会升华功能的活动,以及集体中一切具有个人投注的活动。<sup>①</sup> 家长的教育角色促成儿童的初次社会认同,自我与超我的理想形象皆由是乎出;国民教育构成了儿童的二次社会认同,由此形成知识的理想形象,也培养出儿童精神自律的能力。然而,在消费主义的冲击下,无论是父母的教育角色,还是国民教育,都已变了质,走了样。

<sup>①</sup> Donald Winnicott, *Playing and Reality* (London, 1971).

消费主义消灭了力比多，从而把自身的基础直接建立于个人冲动之上。力比多的消灭意味着失去了约束冲动的力量，消费主义令人产生越来越高的依赖性，直至上瘾成癖。此时，消费主义已把人完全控制于股掌之上，不由得他不言听计从了。（不久前，法国南特中心医院癖嗜学研究室的让-卢克·维尼斯小组发表的研究报告陈述了上述观点。）福克斯电视台开办了“宝宝第一”频道，不正是为了在人生之初就培养其这种依赖性吗？

从这个角度来看，所谓创意经济虽然信誓旦旦要开创工业时代的新纪元，可实际上更多成为文化霸权的意识形态工具。创意经济模式的真正意图不过是重振日益低迷的消费欲望，将市场营销和艺术创意糅合在一起，从中提取出一剂“社会伟哥”。这一切的一切与提高思想普遍水平、充实精神生活毫不相干，也只有此二者方为重建责任感的必要条件。不仅如此，各方面的证据也已表明，此二者同样也是再创全新未来的必要条件。

归根结底，所谓创意经济模式不仅是超级消费主义模式，更带有浓厚的歧视色彩。从根本上说，它所传递出的信息不外乎如此：面对庸庸碌碌、无药可医，却又如海滩沙粒般的无数的消费者，少数依旧拥有“创意”的人应该把自己关在黄金屋里，相互依偎取暖，相互激发活力。似乎，此类人已完全无法从普通民众的日常生活中受到激励（要在过去，人们会说汲取“灵感”）。曾几何时，善于创造的心灵总是孜孜不倦地化“平白无奇”为“神妙独特”，于平凡之中实现平凡的超越。艺术之幻化出乎日常性，始于平凡。一方面，艺术发源自日常，此处所说的日常性（everydayness），也就是德勒兹（Deleuze）所说的“内在性”（immanence）；另一方面，艺术又高于日常性，可以说既超越日常性之上，又寓于其中。因此，艺术令日常性得到解放，它对日常性的超越并非现象学所说的“内在性之中的超越”，而是无边无际、无声无息的意义之海中突然激起的波浪。若无艺术兴风作浪、大海扬波，那就是一潭死水，也是一片毫无风景、笼罩于熵的沉寂之死海。

这种由平凡向不平凡的转化，或曰幻化，并不仅限于艺术。例如，罗兰·巴特（Roland Barthes）在讨论神话时，就提到了同样的过程。在他那个时代（20世纪50年代），他仍称之为“现代性”（modernity）。在吉尔伯特·西蒙顿（Gilbert Simondon）的笔下，这种由平凡到不平凡的超越被称为“上升的趋势”和“攀登的欲望”，目标是他所说的“关键点”（key-point）：

无论攀登或探险,以至于一切具有先锋性和开拓性的行为,其关键都在于紧追呈现于自然的关键点不放松。爬上一段陡坡,向峰顶冲刺,不就是要冲上能将一切尽收眼底的那一点吗?不是去征服这一点,占领这一点,而是带着友善之心与其坦诚相交。<sup>①</sup>

上述观念从平凡(亦即日常性)之中,由平凡入手,去创造不平凡,而所谓的创意经济偏偏与此南辕北辙,背道而驰。我始终认为,化平凡为神奇正是艺术经验,尤其是现代性肇始以来的艺术经验的根本特色,无论是波德莱尔(Baudelaire)对康斯坦丁·盖伊斯(Constantin Guys)的绘画作品的品评,还是马奈(Manet)的绘画艺术,无处不见其痕迹。马奈恰好是普鲁斯特(Proust)的小说《追忆似水年华》中埃尔斯特(Elstir)的原型,那又是一部化平凡为神奇的艺术佳作,讲述世界落入维尔杜兰(Verdurin)那一类手中后(荷尔德林、尼采或阿伦特则会称之为庸人),如何才能从庸庸碌碌的日常中实现不平凡。可以说,《追忆似水年华》这部小说亦是一次探索,它是对另一种“关键点”的探索,而小说的创作时间也正好处于杜尚的《下楼梯的裸女》和《喷泉》之间。

尽管如此,所谓创意经济已大行其道,不仅体现于意识形态上,更体现于经济和城市组织上,而这无疑要归功于对新电子媒体网络的开放利用。新电子媒体网络正在一方面打破,同时又在加深地域之间的界限,这已成为我们这个时代的基本特点。像“脸谱”(Facebook)这样的社交网站仅仅是这一过程的结果,既让人眼花缭乱、瞠目结舌,可同时又让人感到空洞贫乏。于是乎,一个个构建“地方创意”的计划变得迷人而重要,近来不正有人策划在南特岛上创建“创意社区”吗?该计划最有趣之处正在于此。这个社区中将竖立其数幢“惊世骇俗”的建筑,可在我看来,越是“惊世骇俗”,就越是离末日不远了。当年,胡伯特·罗伯特不也计划在卢浮宫建起类似的建筑吗?可现在还剩下什么?

不管怎么说,要想把某个地区变得创意十足(这种转变亦可能始于某座城市或城市中的某座孤岛),其根本条件是这片土地上的人要事事争为人先,要重新去发掘“先锋”一词的丰富蕴含。反正我就是这样理解自己想象中的“创意热土”:那是一片先锋聚集,处处争为人先的热土,也就是说,要能创造出崭新的文化、社会、政

---

<sup>①</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris, 1958), p. 166.

治模式，亦能为人们清晰勾勒出一张“出逃路线图”(lines of flight)，<sup>①</sup>帮助人们逃离日渐衰败，已是强弩之末的消费社会。

五年前，我和不同行业的同事和友人一起创立了“艺术产业”(ars industrialis)这个组织。我们提出，要创建富有创意和学习能力的地区，应当具有全新的视野，也就是说“贡献型经济”(economy of contribution)的视野。那么何谓贡献型经济呢？这种经济类型同艺术界又有何种联系，又必须维持怎样的联系呢？

21世纪伊始，随着一系列新工具和设备的出现，人类正面临着全新的形势。这些新工具和设备构成了所谓文化技术和认知技术，二者合力塑造着这个时代的精神面貌。与之同时，这两种精神技术亦引发一场争斗：

或者，这些技术的发展将令过去数十年中已出现的贫乏的局面雪上加霜，大众媒体牢牢控制于市场霸权手中，致力于捕获和驯服民众的关注，把民众引上以冲动为基础的消费主义之途。这是一条自我毁灭的不归之途，想知道其破坏力有多强，看看2008年以来的经济危机已一目了然。

或者，这些技术的发展将带来一场决裂，并由此走上象征的复兴，其基础在于重建双向的社会关系，也就是“对话”，或曰“互动性”(interactivity)。不仅如此，上述一切的实现既无须大笔投资，更无须借助于创意经济的虚名。

全新形势下，艺术显然可以有所作为。除此之外，文化机构和大学学者皆可大显身手。实际上，要想在这个形势复杂多变、前途晦暗难明的世界中清晰描绘出一张出逃路线图，所仰仗的正是责任心。责任心来自艺术家、作家、思想家、教育家、文化和教育机构，以及经济界中思想清醒、目光敏锐的人士。只有集众人之力方能描绘出出逃路线图，那也是世界的未来。

要创建创造力蓬勃的地区，至关重要的是在艺术家、文化机构、社会公众，以及政治、经济、学术诸领域的活动家之间建立起相互关联、相互合作的关系，这就要求有一个网络和一套文化渗透政策与之相配套，不仅创造者、研究者，以及经济推动者需要，即便对于一般居民和外围关系人来说，也是必不可少。

20世纪初，人们的感知转向机械。举例而言，一个人可以一遍又一遍地听音乐，却对作曲一无所知。巴尔托克(Bartok)把这一现象同广播联系起来，他的建议是：一边听音乐，一边翻看乐谱，要不干脆就别听。巴尔托克的言论似乎逆时代而

---

<sup>①</sup> 参见 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris, 1980)。

动,实则将他那个时代远远抛在身后。到了1965年,格伦·古尔德(Glenn Gould)也曾就电子媒体时代的高保真音乐频道说过类似的话。古尔德说,如今的听众可以一边读乐谱,一边听音乐,不仅如此,更可以自己动手,调节音乐播放的各项参数,一定意义上说,听众也参与到演奏之中。巴尔托克可谓古尔德的先驱。巴尔托克更坚称,托马斯·爱迪生(Thomas Edison)才是音乐学的创始人。例如,吉普赛音乐原本很难转译为书面音乐符号,巴尔托克就利用现代录音播放技术,先把吉普赛音乐录制在唱片之上,再反复播放,不断慢放、暂停,从而将吉普赛音乐转译出来。几乎在同一时期,查理·帕克(Charlie Parker)也在求学于他的老师莱斯特·扬(Lester Young)。然而,帕克所师从的并非扬本人,而是他的唱片,更利用慢放技术去领会扬的演奏中细微精妙的变化,再把它们移植到自己的演奏之中。因此,唱机成了他师傅的“喉舌”。

这种现象也并非仅限于音乐一隅。18世纪末的卢浮宫,大革命刚刚取得胜利,这里已成为法国国家艺术馆,一位参观者临摹了馆中一件展品。早在18世纪初,就有人曾说过,除非能临摹一幅作品,否则不要奢谈欣赏,更不要品头论足。说出这番话的是安妮-克劳德·德凯勒斯伯爵(Count Anne-Claude de Caylus),法国皇室艺术收藏家和鉴赏家,亦是罗杰·德帕尔斯(Roger de Piles)在法国皇家绘画学院的继承人。说过类似话的尚不止德凯勒斯伯爵一个人,歌德也说过,二人都对艺术倾心一片,也都喜欢临摹。如果我们同意马尔罗(Malraux)在《想象中的世界雕塑博物馆》(*The Imaginary Museum of World Sculpture*)中所发表的高见,就应当承认,上述情况实际上一直持续到歌德逝世之后许久。总而言之,不临摹就看不到原作神妙之处,更无从谈起理解原作。塞尚也对埃米尔·伯纳德(Emile Bernard)说过类似的话:惟有画得出,方能看得见。换言之,无论是聆听,还是观看,或者在更宽泛的意义上就艺术而言,去感知、去体验,都要触发或释放一个过程,令聆听者、观看者、感知者多多少少主动起来,而触发其主动的源泉就是聆听、观看、感知的对象。

何谓作品?但凡能触发人之内心感应,具有转化为动能之潜势者,皆为作品。德尼·盖农(Denis Guenoun)结合戏剧,就此曾做过一番论述,可谓精彩:

而今,真正懂得看戏的也只剩下渴望上台表演的演员了。看着演员在台上表演……不由想到人生中的一个游戏和一出戏剧,我们也可以参与其



中……我们都曾是孩子……如今已迫不及待地想步入舞台,对舞台上的布景以及舞台上所发生的一切品评一番。似乎惟有如此,方能一窥舞台之究竟。目光最犀利的观众不是别人,正是表演者自己,他正打算步入舞台,步入他所看到的角色之中……今时今日,惟有先成为潜在的表演者,方能成为戏剧的观看者。

表演的过程是一种螺旋形运动过程,其轨迹有些近似于一个首尾相连的字母“e”。作品的接受携带着潜在的动能,一旦作品真正发生功效,这一动能就被释放出来。我以下图表示这种潜能:

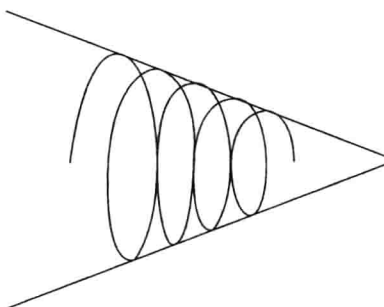


图 1

约瑟夫·波伊斯(Joseph Beuys)说过,护士和面包师也是艺术家,说的也是相同的道理。这句话该如何理解呢?我们应把护士和面包师视为潜在的艺术家,他们并非时时刻刻都在舞台之上、角色之中。其实,纵然是真正的艺术家,也不可能分分秒秒都在搞艺术创作。亚里士多德说过,惟有造物主方能无时无刻不在角色之中。艺术家是超级敏感的观众(完全可以探讨艺术家的敏感度,恰如可以探讨银盐感光材料的敏感度),作品又在他内心引发什么呢?作为接受者,艺术家受到作品的影响,去创作出另一件作品,他自己也由接受者晋升为赋予者。

所谓“呈现中观看”(see by showing),就是要形成环路(circuit),更确切地说,是开始形成环路。这里所说的环路也就是我们所说的“超个性化”(trans-individuation)。但凡是人,都或多或少要经历个性化,也就是说要学习、实验,要把心中潜能转化为实践中的行动,以实现自我。更进一步说,个性化更是一个交互作用的过程,没有谁能全凭一己之力完成个性化。作品凭借泛个性化过程发生功效,

所谓“纪元”(epoch)亦如此成形,其结构如下图:

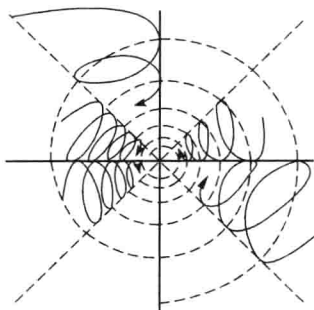


图 2

“呈现中观看”,这里“呈现”的具体内涵是什么?就是要呈现出艺术命令我们所做的一切,也由此呈现出一种超个性化环路。不过切记,这样的环路速度非常缓慢,可能需要很长的时间才能运行一周。例如,丹尼尔·阿拉塞(Daniel Arrasse)时常观看《蒙娜丽莎》(*Mona Lisa*),看了整整 20 年,才完成他心中的环路,在 2004 年时出版了一部篇幅并不算大的著作。阿拉塞也曾写过拉斐尔的《西斯廷圣母》,据他自己介绍,下笔之前他也要等上很长一段时间,其间更数度去德累斯顿观摩,直到有一天他“如梦初醒”,文章如投影般浮现在眼前。

要实现这样的环路,确实需要耐心。请注意,上文我在提到超个性化环路之时,特别在前面加上了一个限定词“一种”。之所以要加上这个词,是为了顾及所谓的绘画观众的“消极被动”。根据 2005 年的统计资料,卢浮宫观众在每幅画前停留时间平均只有 42 秒。42 秒虽然短暂,却也足以形成一次环路,许许多多短暂环路形成上文所提到的漫长环路。正是在这长长短短的环路之中,艺术和文化新纪元得以成形。从更宽泛的意义上说,那不单是艺术和文化的新纪元,更是集体个性观的新纪元。

感知的机械化转向引发了一连串的集体去个性化过程,这一过程不仅摧毁集体意识,亦摧毁文化。因此,所谓去个性化亦是精神的贫困化(proletarianisation),而传统所谓“无产阶级”(proletariat)实则指丧失知识者,他们不仅丧失了劳动技能,更丧失了人生知识和理论知识。我们这个时代同 20 世纪初的情况恰好相反,我们正在经历工具的“非专业化”(de-professionalisation),各种工具、设备和手段正在摆脱专业技术人员的垄断,流向非专业人员的手中,公众和业余爱好者手中再次拥

有了属于自己的工具。正所谓“耳随眼新,眼随手新”,电子媒体正在重新组织感知,由此导致观众和公众的知识形式正在发生翻天覆地的结构变化。新先锋定将出乎是,新公众亦将由是乎成,那将是具有先锋性的一代新公众。

电子技术将原本由少数专业技术人员垄断的能力大量转移到更多的公众手中,今天,全球各地的人们提出五花八门的问题,所有这些问题经过各类搜索引擎的处理,被输入全球各地的数据库中,而所有这些数据库又各有 IP 地址,在全球互联网中连为一体,四通八达。短短不到 20 年的时间里,上述一切已形成专业化程度非常之高的电子文献行业。无论社会层次,也无论年龄组别,网上搜索已成为一项基本生活技能。

同样,方今人们只要能链接上 YouTube 的服务器,就能享受到影音同步广播服务,而当今的平民级摄影摄像器材往往更优于 10 年前的专业器材,这些都意味着新观众和新听众的能力已发生了深刻的变化。他们不单是受众,亦有能力提供“内容”。通过不断积累和调整诸如此类的生活知识,新观众对自己的要求也越来越高,讲求精益求精,开始使用我们所谓的“批判性的系统机制”(critical apparatus of systems),例如,以技术手段辅助听音乐或观图。在更广泛的意义上,全球信息网络要发挥其威力,关键点就是所有用户都能参与到其中,也就是说,所有人都能生产知识和信息,以供他人检索。

最后一点尤其重要,就是在互联网的世界中,所有信息接收者在搜索和生产数据的同时,也生产这些数据的元数据,虽然许多网络使用者对这一点并不完全知情。因此,从结构层面来讲,互联网中的信息接收者同时也是信息发送者,每当你搜索或生产一个数据时,你同时也为该数据做了索引和标注,由此形成所谓的“社会网络”(social web),再进一步形成了所谓的“社会工程”(social engineering)。

上述一切所形成的局面在人类历史上无疑是空前的。自从美索不达米亚时代以来,元数据(也就是描述其他数据的数据)就已存在,自印刷术出现后已成为知识辅助科学(例如图书馆学、档案学、文献学)的基础,深深扎根于人文研究、自然科学以及实验科学的种种认知工具之中。一直以来,元数据的生产都牢牢掌握在各类核心机构手中,在其背后发声的总是各领域中的权威——语言学、艺术学、科学、哲学、政治学,不一而足。一直以来,此类权威机构的运转无时无刻不在遵循着自上而下的模式。与之相反,各种合作互联技术在元数据生产方面遵循自下而上的模式,由此在人类知识的生产、固化、传播的历史上引发了一次重大变化,其意义不可

谓不深远，局面更是空前。昔日的专业知识，今日转移到普通用户的日常生活活动之中，由此导致矛盾和断裂的出现。

同所有新技术一样，电子技术在传播之初也曾被视为一剂毒药。（柏拉图不就是这样看待文字吗？虽然他能从法律和理性的角度找到诸多借口。）不错，人们对视频影音可能会越来越依赖，以至于上瘾成癖，难以自拔，急剧加重注意力无法集中的症状。凯瑟琳·海尔斯(Katherine Hayles)提出所谓“超级注意力”(hyper-attention)，其实就是不完整、破碎的注意力。超级注意力破坏了正常注意力，令人们的注意力无法集中。早先，不就有人鼓吹过什么驾驭“大脑可控时间”(available brain time)吗？也就是说，生产出无意识、无良知的大脑。注意力的涣散从那时起就埋下了病根。

任何人都能生产、注解、分配信息，这正是“自下而上”一词的意义之所在，而这似乎亦导致“怎么都行”(n'importe quoi)局面的出现。有时，新兴工业巨头会对这一局面加以控制，他们利用数据和元数据可追溯的特征，对行为加以分析和控制。若任其发展下去，不单会极度加剧20世纪消费主义早已昭然若揭的危害，更会令那个原本已只剩下余烬的工业体系死灰复燃。在哥本哈根峰会上，发自全球各地的声音一致讨伐了消费主义，以及与之相应的工业体系的病态本质。借用柏拉图批判文字的一个词，电子媒体也是“药”(pharmakon)，既可能是救世良方，也可能是一剂毒药，更可能成为替罪羔羊。不过，电子媒体既可成为救世良方，也只有电子媒体本身方能有效消除它自身所具有的毒副作用。无论如何，电子媒体都将是打开21世纪前途之门的一把钥匙。

# 先锋派与新先锋派\*

[德]比格尔 著 周韵 译

彼得·比格尔(Peter Bürger, 1936— ),德国著名的先锋派理论家,对现代主义和后现代主义有精深研究。比格尔毕业于慕尼黑大学,1971—1998年任不莱梅大学法文和比较文学教授。著有《先锋派理论》《现代主义的衰落》《艺术体制》等。

这是一篇论战性或回应性的文章,比格尔在回应一些对自己《先锋派理论》艺术的批评中,进一步阐发了他关于先锋派的看法。按照他的理论,先锋派有两个原则:反对艺术体制和关注日常生活的变革。这两个原则是相辅相成的,前者是要扬弃艺术体制,后者则要解放艺术的审美潜能。但先锋派的这些尝试最终以失败而告终,因此带有美学的乌托邦色彩。不过,比格尔却从先锋派的失败中看到了另一些效果和意义,那就是先锋派的规划是对强调个人目标的社会某种偏执,所以先锋派本身并不是纯粹审美的实践,由此而赋予先锋派自身以某种道德。先锋派的悖论在于,它反对艺术体制却最终被体制所收编,但它对艺术材料革命性的运用颠覆了诸多限制,这就开启后现代“怎么都行”的潮流。比格尔的结论是:“先锋派企图改变社会现实的失败以及它的内在审美成功(对先锋派实践的艺术合法化)是一枚硬币的两面。”

## 一、定义

我以为,“何谓先锋派”这个问题很有煽动性。因为有时煽动可以带来意想不

---

\* 本文发表于 *New Literary History* 41(2010), pp. 695—715。——译注

到的明晰性,所以如果能够激发被问者出牌,这就是不错的策略。不过,这通常不会发生,而且有很好的理由不发生。拉康坚决反对说“真实的真”(le vrai du vrai),认为赤裸裸的真总是令人失望。在《逻辑学》一书中,黑格尔讥讽了那些用几种特征说明一个概念的定义的含混性:即使其他动物都没有耳垂,耳垂也不是可以用来定义人类的恰当方法。关于这一点,尼采明确表示:“只有无历史的概念才能被定义。”

如果黑格尔、尼采、拉康,还有阿多诺和布鲁门伯格<sup>①</sup>等,这些不同的思想家都反对定义,那么我们就应该听从他们的话。事实上,定义是一种冒险的实践,它冒着消除那些保持一个概念活力即这个概念内含的种种矛盾的风险。黑格尔在他的短文《谁在抽象思考》中清楚地表达了这一点。一个谋杀犯被带到了刑场。对于那些用定义和计算征服世界的资产阶级来说,他只是一个谋杀犯,换言之,他与他的行为是等同的。但是,对于一个看到砍下的头颅时会喊出“上帝的仁慈阳光照耀在宾得的头上是多美啊”的年老护士,他是一个特殊的个体,一个犯了罪而为此受到惩罚的个体,现在同样正在享受上帝恩宠的个体。<sup>②</sup>

确切地说,摒弃定义会引发问题。我们如何能够确定那些讨论先锋派的人探讨的是同一事物呢?在此,我们会不抱任何幻想地答道:不能确定!对于许多学者和批评家来说,这个术语指涉的是现代艺术中最流行(最进步)的运动。<sup>③</sup>另一些人则在超越时间的意义上使用这个术语,一个不限于现代阶段的术语。在这一意义上,文艺复兴早期的画家也可以当作先锋派来讨论。无论何种情况下,只要语境明确它指的是什么,那么它就不会有什么问题。虽然我们没有必要寻找“精确”的先锋派概念,但是我们可以正当地探讨那些不同定义所取得的成果。

那个常用的先锋派概念标示着连续时间中的某个点,或者说是现时,因此它标示着现代性的最新艺术。但是,我的《先锋派理论》一书试图明确区分两个概念,而且无意在两个概念之间建立抽象的对立。从早期先锋派运动是对唯美主义的回应

① 汉斯·布鲁门伯格(Hans Blumenberg, 1920—1996),德国哲学家。——译注

② G. W. F. Hegel, “Wer denkt abstrakt?”, Eva Modenhauer and K. M. Michel, eds., *Werke in zwanzig Bänden* (Frankfurt, 1970), vol. 2, p. 579.

③ 可参见 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (Paris, 1992)。对于非特殊的先锋派概念的批判,参见 W. Asholt, “La notion d'avant-garde dans *Les Règles de l'art*,” J. Dubois, ed., *Le symbolique et le social* (Liège, 2005), pp. 165—175。

看,后者被认为是自主艺术发展的一个阶段,它们是现代主义的构成部分。从早期先锋派运动对体制的质疑看,它们与现代主义已经构成了断裂。虽然每个先锋派运动受制于不同的历史状况,但是先锋派的总体历史是由这个矛盾引起的。

对于我来说,《先锋派理论》所发展出来的先锋派概念的意义在于,它不是罗列一堆可以任意沿用的具体特征,而是从达达主义、超现实主义、构成主义等发展出来的概念。这个概念内的诸因素密切相关。在这个星丛的中心,有如下两个相互渗透的原则:对艺术体制的攻击,对整个生活的革命。这两个原则相互联系又相互制约。先锋派只有把审美潜能从体制限制中解放出来,使之获得社会有效性,才能成功实现艺术和生活相融合的意图。换言之,对艺术体制的攻击是乌托邦可能实现的条件,是艺术和生活得以融合的条件。

先锋派概念的其他方面也是由这两个胶着的基本原则引起的。由于摈弃了自主观念,因此艺术家放弃了特殊的社会定位以及天才的特权。(根据先锋派规划的乌托邦特征,这种放弃态度中所表现出的矛盾情感是没有什么要感到奇怪的。像安德烈·布勒东<sup>①</sup>那样的人物就表现出明显的矛盾情感。)在这一先锋派观念中,艺术品也丧失了它在现代作家那里曾经拥有的、二战后阿多诺试图在《审美理论》中所恢复的核心地位。对于马拉美来说,作品是一切人类活动的目标。但对布勒东来说,作品并不重要,它仅仅是一种使得与世界的某种关系变得可辨识的东西——不多不少(他在《轻蔑的忏悔》中写道:“发表文章就是为了寻找人而已。”)。俄国构成派则把艺术品和实用物品等同起来。对于布勒东和俄国构成派,由于艺术必须服从生活的革命规划,因此艺术丧失了韵味,丧失了形而上存在的幻觉。

概念的历史可以揭示一个概念的不同方面是如何历史地形成的,而这些方面都是作为一种必然的内在关系在理论上展开的。<sup>②</sup>在此,我们不必把(理论的)构成和历史相互对立起来,而《先锋派理论》的批评家们却反复做着这一工作。如果他们是一致的,那么他们就应该否定把各种概念统一起来的可能性,然后同意雨果·冯·霍夫曼斯塔尔<sup>③</sup>的观点。当他反对工人和资产阶级是两个不同范畴时,他坚持说:“他们都是人。”

① 安德烈·布勒东(Andres Breton, 1896—1966),法国超现实主义作家和诗人。——译注

② 关于这一点,参见本人以下文章“Pour une définition de l'avant-garde,” Henriette Ritter and Annelies Schulte Nordholt, ed., *La révolution dans les lettres* (Amsterdam, 1999), pp. 17—27.

③ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal, 1874—1929),奥地利小说家和戏剧家。——译注

## 二、对《先锋派理论》最初的回应

《先锋派理论》出版不久，便遭遇了严厉的批评。的确，任何形式的元批评里，总是存在某种执拗的因素。为此，在接下来的讨论中，我不会限于驳斥批评家们的观点（当然，在某些情况下，这是不可避免的）。我宁愿在可能的情况下首先把这一批评用作思考《先锋派理论》中只做了概述的问题的机会，其次在每一个案中，辨别出每位批评家所讨论的焦点。这使得从诸位作者的不同视角来解释某些矛盾成为可能。同时，这也有助于理清写作该书时的知识氛围。为了阐明这些联系，我需要探讨一些更大范围的问题。<sup>①</sup>

二战后的一段时间里，反对保守抵抗的艺术现代主义的形象中，尤其在西德——例如，我想到汉斯·泽德迈耶尔(Hans Sedlmayr)的著作《危机中的艺术：中心之丧失》<sup>②</sup>——激进社会变革运动的意图大部分都被遮蔽了。1955年的首届卡塞尔纪录展使得这一切非常清晰。虽然展出了马科斯·恩斯特<sup>③</sup>的四幅画作，但是并没有提到他和超现实主义的关系。达利<sup>④</sup>的名字根本就没有出现在展览会目录里，更不用说安德烈·布勒东的名字了。在卡塞尔，现代主义被呈现为完全内在的艺术现象。在目录的介绍里，沃纳·哈特曼<sup>⑤</sup>强调了现代艺术在几代人中连续而持久的发展。断裂的范畴被消除，更不用说早期先锋派运动了。这种情况同样出现在这一时期的审美理论和艺术批评中。西奥多·W.阿多诺关于艺术材料(程序和技巧)的发展的理论和克莱门·格林伯格关于不断化约为每种媒介的基本特征的理论都坚持连续性因素。格林伯格明确提出：“现代主义艺术不间断地从过去发

---

① 以下本人只讨论《先锋派理论》的批评家，而非那些扩展了该书研究的著作，包括瓦尔特·芬德尔(Walter Fahnder)和沃夫冈·阿索尔特(Wolfgang Asholt)有关“先锋派的规划”的两篇文章，载 *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde — Avantgardekritik — Avantgardeforschung* (Amsterdam, 2000), pp. 69—95, 97—120。芬德尔认为“先锋派规划”来自浪漫碎片，尽管也因为它的碎片特征，浪漫碎片被看作是完美的。阿索尔特解释了“先锋派规划”中自我批评的重要性。

② Hans Sedlmayr, *Art in Crisis, The Lost Center*, Brian Battershaw, trans. (Chicago, 1958).

③ 马科斯·恩斯特(Max Ernst, 1891—1976)，旅居法国的德国艺术家，以超现实主义绘画著名。——译注

④ 萨尔瓦多·达利(Salvador Dali, 1904—1989)，西班牙艺术家，以超现实主义绘画著名。——译注

⑤ 沃纳·哈特曼(Werner Haftmann, 1912—1999)，德国艺术史家。——译注



展而来。”<sup>①</sup>虽然阿多诺在《审美理论》中提出了断裂的范畴,但是这个范畴只用于艺术品的结构。瓦尔特·本雅明早在1929年那篇突破性的文章《超现实主义》中,就把这个运动描述成“为革命而赢取沉醉之能量”<sup>②</sup>的运动。但是25年后,阿多诺强调的是超现实主义形象的陈腐特征,失败的意识在其中得以保存——在技术化的世界里,人类丧失了自己。<sup>③</sup>在战后,法西斯主义引发的历史断裂似乎给这个范畴本身抹上了一层禁忌色彩。直到1968年5月超现实主义的口号出现在巴黎城墙上时,这样的状况才开始得到改变。就在这时,早期先锋派及其乌托邦规划也被重新发现。

1968年的5月风暴触发的希望冲动也影响了德国的大学,导致一系列有关先锋派运动的文章的发表,包括本人1970年的著作《法国超现实主义》,尽管该书把超现实主义文本置于学术分析的原则之下。这为我后来的理论打下了基础——例如,可以用本雅明的寓言概念解读超现实主义“作品”之洞见。不久,当我构思《先锋派理论》时,“五月风暴”所唤醒的冲动都已经停止了。学生运动解体,成为各种争吵不休的派别,每个派别都自称代表纯正的马克思主义思想。

在这种状况下,我无意中把乌托邦希望从未能实现它们的社会中转移到了理论中。理论似乎成为了可以向未来开放的钥匙,我和布勒东一样想象着一个最后适宜居住的世界(“un monde enfin habitable”)。这是为何该书强烈依赖于严格的论争和方法论构建。我从哈贝马斯<sup>④</sup>那里认识到,只有同时启迪现在,对过去的启迪才能成功。早期先锋派的历史和我们的历史是相互映照的。我们的时代根据本雅明的说法进入了一个具有特殊过去的星丛,而我的成就不过是理解了这颗星丛,并把它作为理论构建的基础。

如果我们看一看该书出版后引发的讨论,显然这些讨论并不十分关注先锋派的界定,它们关注的是方法论问题。甚至被认为《先锋派理论》的作者最初试图为唯物主义文化科学奠定基础。受到庸俗马克思主义关于艺术品是社会经济基础的

① Clement Greenberg, “Modernist Painting,” Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory, 1900—1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford, 2000), p. 759.

② Walter Benjamin, “Surrealism,” *Selected Writings*, Edmund Jephcott, trans. (Cambridge, 1999), vol. 2, p. 215.

③ Theodor W. Adorno, “Looking Back on Surrealism,” *Notes to Literature*, Shierry Weber Nicholsen, trans. (New York, 1991), p. 90.

④ 于尔根·哈贝马斯(Jürgen Habermas, 1929— ),德国哲学家和社会学家。——译注

“派生物”的观念(一种忽视形式分析的观念)的驱使,在阅读了卢卡奇的《历史与阶级意识》中有关物化的文章以及马克思在《政治经济学导论》中的方法论反思后,该作者相信科学方法需要辨别艺术在资产阶级社会的发展得以理解的历史环境。他用自主性原则对抗流行于新成立的不莱梅大学的马克思主义教条。在这种语境中,打着自主性原则的旗号强调艺术的内在发展是可以理解的。根据一位充满革命思想的年轻知识分子的观点,唯物主义审美理论必须“决定审美现象在大众解放斗争中的作用和意义”。<sup>①</sup> 安萨尔·希拉克(Ansgar Hillach)是那些1976年对我的著作做出评论的作者之一。他在重构本雅明的寓言概念中寻找慰藉,但是却不愿把这个概念用于先锋派实践,如蒙太奇。他继而把自动写作的特征看作是“内在空洞的主体性的世俗启迪转变成身体的集体性”。<sup>②</sup> 今天,我们也许对这种语文学和革命神秘主义的奇怪联合一笑了之。问题是,尽管这一联合显得有点奢侈,但是它证明了一种试图让自己的写作充满革命冲动的欲望。那本书中在理论上最富生产性的文章是那些基于不明假设质疑我观点的论文,以及把我的观点和阿多诺的美学对立起来的论文(路德克[Lüdke]),或者把自主性和先锋派的关系界定为连续而非断裂的文章(林登纳[Lindner])。

众所周知,在我利用的黑格尔的扬弃范畴中,两种因素都考虑在内。我以为,先锋派并没有要毁灭艺术体制,而是要扬弃它。同时,为了塑造日常生活,解放它受限制的审美潜能。相反,林登纳试图强化本雅明的毁灭概念——让我们回忆一下本雅明对“野蛮主义新的肯定性概念”的寻求。<sup>③</sup> 这不是20世纪70年代的典型讨论。既然年轻知识分子所梦想回归的革命只是他们的想法而已,那么他们的争论服从于激进化的压力。

结果,较之该书的其他主题,这个主题在20世纪70年代受到颇为一致的拒绝,尽管理由各不相同。这个主题就是早期先锋派失败的说法。那些知识分子经历了学生运动,认为自己可以和俄国未来主义、构成主义的思想建立直接的联系,而且都把本雅明的那篇“艺术品”文章解读为唯物主义美学的基础,所以不得不拒绝这

---

① Heiner Boehncke, “überlegungen zu einer proletarisch-avantgardistischen Asthetik,” M. Lüdke, ed., *Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* (Frankfurt, 1976).

② M. Lüdke, ed., *Theorie der Avantgarde*, p. 118.

③ Benjamin, “Experience and Poverty,” *Selected Writings*, vol 2, p. 732.

个主题。因为这个主题阻碍了他们把自己当作 20 世纪 30 年代革命的艺术先锋派的直接继承者，并且迫使他们反思各种特殊历史状况的差异。换言之，这样的主题毁灭了他们是革命运动一部分的幻觉。

当我们阐明那些相关解释时，就可以理解他们为何如此激烈地反对我提出的先锋派失败的观点。在 1980 年的阿多诺奖的演讲中，哈贝马斯随便提到超现实主义革命犯了“虚假融合的错误”而失败。他认为，“当自主发展的文化领域破裂时，内容就会撒落”，而这一撒落不可能生产出解放的效果。<sup>①</sup> 如果先锋派规划总是被理解为一种“虚假否定”的规划，那么在晚期资本主义社会，在日常生活的审美化中，这一规划的虚假实现不再有对照作用。这个规划似乎不过是一个历史性“错误”，必须在未来尽量避免发生的错误。

这导致我反复地在后来的文章中澄清这个主题。一方面，我指出，最清醒的先锋派艺术家们意识到他们关于革新日常生活实践规划的奢侈性，因此认识到这个规划的不可实现性。皮埃尔·纳维勒<sup>②</sup>在《革命和知识分子》(1927)中写道：“我们的胜利不可能发生，而且永远不会发生。我们预感到了这一痛苦。”<sup>③</sup>另一方面，我也提出，历史规划的失败并不等同于它就没有任何效果和意义。如果考量任何革命的目标和期待，那么所有革命都是失败的。但是，这个事实不会损害它们的历史意义。正是在这一奢侈中，先锋派规划是对基于个人目标追求的社会不可或缺的纠正。这个规划没有被想象为纯审美的。对于超现实主义者们来说，它是道德的。

### 三、英语世界对《先锋派理论》的接受

从一开始，该书的接受是在后现代主义的语境中进行的。在 1984 年美国版《先锋派理论》出版之前，卢卡奇的学生弗伦克·费尔<sup>④</sup>在一篇题为《什么超越了艺术？论后现代性的种种理论》中对该书做出了批评，认为该书的特征是“有关文化革命

① Jürgen Habermas, “Modernity — An Incomplete Project,” *The Anti-Aesthetic*, Seyla Ben-Habib, trans. (New York, 2002), p. 11. 译文有所变动。

② 皮埃尔·纳维勒(Pierre Naville, 1903—1993), 法国超现实主义作家。——译注

③ Pierre Naville, *La révolution et les intellectuels* (Paris, 1975), p. 120.

④ 弗伦克·费尔(Ferenc Feher, 1928—1989), 南斯拉夫哲学家。——译注

的始终如一但却具有误导性的浪漫理论,不过确实是这类作品中唯一重要的一部。说它始终如一,因为比格尔对自主艺术品进行了正面的攻击,他想以某种哈泼宁(happening)或挑衅(provocation)的姿态来摧毁这类艺术品”。<sup>①</sup>我仍然记得在前往美国的飞机上读到这些话时是多么吃惊。我的主题是找到决定早期先锋派对于资产阶级社会艺术发展的某种重要性。但是,费尔毫不犹豫地把我的主题和作者的意图相提并论。换言之,他把《先锋派理论》当成宣言了。是什么导致了这样的阐释呢?读费尔的文章时,我们能够感到他很失望。因为《先锋派理论》提出了令人信服的观点,以支持他所说的肤浅的后现代理论。这些理论试图消除雅俗艺术的界限,否定现代艺术是主流文化的精英表达。费尔的文本里,标志失望的是“始终如一”这个词。因此,他极力展示艺术不是社会学意义上的体制。的确,他不得不承认艺术品的接受是受体制制约的,但他认为这不适用于艺术品的生产。因为这不是传播规则问题,而是高度个人化的程序问题。这让人想起了1215年的拉特兰会议(Lateran Council)<sup>②</sup>对忏悔的体制化,认识到个人行动可以被体制引导。但是,费尔认为《先锋派理论》是“误导性的”,原因在于该书赋予先锋派在现代艺术发展中以重要性,倡导先锋派对艺术品的敌意及其对日常生活的审美化。因为费尔把该书读成了后现代主义理论著作,所以他几乎没有涉及该书有关先锋派对艺术体制的攻击是失败的主题。但是,这个主题是该书的结构中心(我还会提到这个问题)。结果,他没有注意到书中那些他或许会赞同的观点。例如,他或许会读到如下主题:艺术素材的自由特性就是间接要求重新用于“现实主义的”程序和技巧。这个观点对于卢卡奇的学生是可以接受的。

鉴于当下文化面对的威胁,不仅仅是数字媒体的迅猛发展,一些过去的争论似乎变得错综复杂了。在任何事件中,较之他们的回顾,过去的敌人相互间似乎更紧密。

经由本杰明·布奇洛<sup>③</sup>的《寓言的程序:当代艺术中的挪用和蒙太奇》<sup>④</sup>一文的

---

① Ferenc Fehér, "What is Beyond Art? On the Theories of the Postmodern," *Thesis Eleven* 5/6(1982), p. 10.

② 拉特兰会议是指罗马天主教会在罗马拉特兰宫召开过的五次重要会议。1215年召开第四次拉特兰会议是一次主教特别会议,这次会议做出了两个重要决定,第一是教会改革,第二是重建圣城。——译注

③ 本杰明·布奇洛(Benjamin Buchloh, 1941—),德裔美国艺术史家。——译注

④ Benjamin Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Art Forum* (Sept. 1982), pp. 43—56.

叙述,《先锋派理论》于1982年进入了美国批评界。布奇洛把本雅明的寓言概念用于解释蒙太奇技巧,但他没有参照《先锋派理论》,而是参照了希拉克的研究。这一参照具有挑衅意味,因为希拉克明确拒绝从“严格的程序如寓言”来描述蒙太奇。<sup>①</sup>

两年后,当美国版的《先锋派理论》出版时,布奇洛感到有责任写一篇辛辣的书评。<sup>②</sup>首先,没有给出任何理由,他否定了该书的理论地位。对此,他只能只字不提书中作为理论介绍的章节,因为那章节根据对象和范畴的发展,解释了审美范畴的历史性。因为没有介绍自我批判概念,他的书评致使该书关于早期先锋派对体制艺术的攻击的主题看起来就像是荒诞的奇想。达利在20世纪30年代初打算摧毁艺术体制了吗?布奇洛提出了一个反思性的问题。如果严肃对待这个问题,那决非一个简单的“是”所能解决的,而是要认真考察达利参与时超现实主义运动的状况。这个运动的共产主义转向导致布勒东的团队失去了类似的非凡人物,即那些对于他们的挑衅活动非常重要的人物,如安东尼·阿尔托。<sup>③</sup>达利成功地填补了这个空缺。他有好几年都是这个运动的动力。为此,他没有简单地采用布勒东的创意规划(“实践诗歌”),而是响应第二个超现实主义宣言的号召,启动意识的普遍危机。为了寻找更加越轨的进攻策略,达利把对艺术体制的攻击扩大为对社会支配性现实原则的攻击。这一现实原则与艺术体制相对应,并使之成为可能。艺术可以被体制化为自主的,形成一个和道德责任原则分离的领域。但是,只有在资产阶级社会理想地服从这些道德责任原则的条件下,艺术的自主领域才能实现。因此,对于达利来说,把对艺术体制的攻击扩大为对社会支配性现实原则的攻击,和让这一目标决定他的行动、文本、绘画,是相当一致的。“我认为这个时刻临近了,一个活跃而偏执的人物的思想过程能够……在制度层面上引发混乱,对现实世界的总体贬抑有所贡献。”<sup>④</sup>在某种程度上,他运作一种无道德责任的理论(a theory of irresponsibility),不仅希望引发一种普遍的意识危机,而且把多元意义嵌入他的“双重形象绘画”。这也和他对希特勒的无耻迷恋有关,他把希特勒看作是一个成功实现其非理性欲望、动摇了现实感的人物。

修辞学的问题可以详细回答。但是,无法回答的是因理论恐惧症所导致的如

① M. Lüdke, ed., *Theorie der Avantgarde*, p. 114.

② Buchloch, “Theorizing the Avant-Garde,” *Art in America* 72 (Nov. 1984), pp. 20ff.

③ 安东尼·阿尔托(Antonin Artaud, 1896—1948),法国戏剧家,倡导“残酷戏剧”。——译注

④ Cited in *Salvador Dali Retrospektive 1920—1980* (Munich, 1980), pp. 276ff.

下谴责:《先锋派理论》迫使先锋派运动内的差异和矛盾服从统一的范畴,简言之,作者写的不是先锋派的历史。

当然,未来主义、达达派、超现实主义和构成主义之间存在差异。例如,它们对技术的定位都不同。先锋派运动的历史必须再现这些差异,而这些差异是通过对各种不同团体间的知识变化的描述而展示的。理论追求其他的目标。因此,《先锋派理论》试图把如下历史阶段变得可见,即艺术在资产阶级社会的发展可以辨识的阶段。为此,理论必须承担比史学更为抽象化的概括任务。

布奇洛并没有给予个体现象以任何现实性。但是,他提出的先锋派实践的界定变成了一系列无关紧要的、非先锋派特有的特征,如“一个持续更新的对文化意义的界定的斗争”(所有知识分子都参与了这场斗争)，“新型观众的发现和表征”(这是一个太狭窄又太宽泛的界定),针对文化工业的控制力的对抗力量的发现(这类观点也很容易在保守的艺评家阵营中发现)。

但是,布奇洛的批评指出了《先锋派理论》的一个缺点。那就是关于艺术的后先锋状况的特征描述。布奇洛认为我直接从先锋派意图的失败中得出了艺术材料的自由特征——那确实是不那么令人信服的——他指出了《先锋派理论》中的缺漏,即没有叙述两种主题间的联系。

#### 四、艺术的后先锋状况

无疑,艺术的后先锋状况问题是该书中最草率的部分,也是最需解释的部分。这并非仅仅从今天的角度来看是这样。该书一方面提出“社会艺术体制对先锋派的攻击存在抵制”的主张,<sup>①</sup>另一方面认为,由于先锋派的生产,艺术“手段变得可以任选,也就是说,不再属于风格规范的系统”。<sup>②</sup>余下的问题是我们如何在艺术的后先锋状况下构想那两个主题间的联系。关于这个问题,在阐释阿多诺美学的历史性的章节中我提出,我们必须严肃考虑“早期先锋派与传统的决裂是否使得当下有关艺术技巧的历史探讨变得无关紧要了”(参照阿多诺关于艺术材料的持续发展的

---

① Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw, trans. (Minneapolis, 1984), p. 57.

② Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, p. 17.

理论公式)。而且,那一章还探讨了是否“技巧和风格的历时性已经变成了各种不同技巧和风格的共时性”。<sup>①</sup>

在此,我们必须首先注意,与传统决裂的范畴并没有在理论层面得到恰当的描述,相比之下,它所指涉的有关对艺术体制的攻击主题得到了更多的讨论。更进一步地说,单个先锋派运动相对于传统的定位是变化不定的:意大利未来主义大嚷着要和传统决裂(“我们要摧毁博物馆、图书馆和所有的学院”),而且这种对传统的故意陈述在达达派中也不鲜见,但是超现实主义在这个问题上持有不同的立场。他们没有拒绝整个传统,而是转向构建和主流经典作家和作品相对立的经典,当然这一转向今天很难分辨了,因为很多超现实主义喜欢的作家已经进入了经典的行列。超现实主义没有与传统决裂,而是置换了给予传统的重要性。换言之,这个特殊的范畴不太适用于先锋派理论。

所以,我建议我们再次探讨这两个理论公式间的联系。根据《先锋派理论》,这两个公式限定了艺术的后先锋派状况:体制对于攻击的抵制以及艺术材料和生产程序的自由特征。首先有必要更准确地界定我有关早期先锋派失败的主题。这个主题实际上包括了一系列必须相互分离的独立特征:(1)企图把艺术重新引入生活实践的欲望的失败。这个特征被先锋派自己本能化了,达达主义和超现实主义甚至把它变成了规划的构成因素。(2)艺术体制对展示的认可。在现代性状况下,它们的经典化对于艺术的发展具有里程碑作用。(3)它们的乌托邦规划在日常生活审美化中的虚假实现。有些先锋派艺术家很清楚,他们的规划不可能实现(为此,布勒东把超现实主义的行动构想成是不断延迟到未来事件的准备),同时他们也很清楚地意识到存在被体制收编的危险(这就是布勒东为何在第二个宣言中提出把超现实主义神秘化,即自我强制地从公共领域撤退),日常生活的审美化在二战后才得到大范围的发展,因此尚不能进入他们的视域。

无疑,先锋派失败的悖论在于他们的展示被博物馆化为艺术品,也就是说,在于他们的艺术成功。揭示艺术体制的展示也为艺术体制所收编。通过收编攻击者并在艺术圣殿里给予他们伟大艺术家的位置,体制展示其力量。的确,失败了的先锋派也产生了广泛影响。杜尚之后,不仅日常物品有了艺术品的地位,而且体制话语也受到了先锋派的形塑。没有人预料到这一点。先锋派范畴如断裂和震惊进入

<sup>①</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, p. 63.

了艺术话语,而和谐和流畅等概念却受到了质疑,它们被看作是传达虚假表象、顺从僵化现状的范畴。唯心主义美学认为艺术品必须像自然,因此它抛弃了寓言作品。但是,对于先锋派,因为寓言杀死自然生命,把碎片从生命的连续性中撕裂开来,在不考虑本源语境的情况下将这些碎片置于新的星丛,所以寓言成为了先锋派“作品”的模型。

换言之,先锋派有关艺术和生活融合的乌托邦规划的失败,与先锋派在艺术体制内压倒一切的成功,是一致的。几乎可以说,正是在它们的失败中,先锋派征服了体制。从这一点看,《先锋派理论》中的某些理论构想需要加以修正。因为这些构想留下了如下的印象:艺术体制在早期先锋派的攻击下才生存下来。虽然自主性原则的确展示了一种惊人的抵抗力,但是只有在体制对先锋派的展示和话语开放,并把后者变成体制时,这一抵抗才有可能。

先锋派的成功,仅在体制内实现的成功,同时也是它失败的症候。这一说法也可用于艺术材料的层面。现代主义把基于材料的作品构想为持续不断的更新过程,而先锋派则与这一原则决裂,转向利用过去的材料形式(例如超现实主义对沙龙绘画的利用),以及庸俗的大众的艺术材料(马科斯·恩斯特的拼贴)。这对于先锋派艺术家来说是一种可能的策略,原因在于他们对创造永恒的艺术品没有兴趣,而是对激发接受者的态度变化感兴趣(想想达达主义的挑衅或达利对现实原则的攻击)。由于超越体制的乌托邦规划的失败,诉诸于过时的或者被现代主义认为禁忌的材料形式的实践基本改变了它的意义。**试图获取外在于艺术的影响的目的的实践最终变成了内在于体制和艺术的实践。**通过承认先锋派产品是艺术品,艺术体制也把先前不承认的过时的材料处理合法化了。正如阿多诺所假设的,以艺术材料发展为基础的历史变得不再可见。在这一意义上,我们可以说先锋派带来了后现代主义,即对所有过去艺术材料重新挪用的可能性,尽管这不是它们的本意。但是,那种要先锋派为现代艺术发展的断裂负责的观点是有问题的,毕竟它们并没有要改变体制内部的意图,即便这是它们的真正成果。黑格尔早已明白,人类行动并非去实现那些实施这些行动的人的意图。先锋派也得到了这个教训。

由于二战后的特殊知识状况,阿多诺和格林伯格才能把现代主义理论合法化。换言之,在这一特殊状况下,历史断裂范畴在欧美都变成了禁忌,原因在于这个范畴由法西斯主义和斯大林主义实现了。现代主义理论假设了艺术品中艺术材料的



连续性,并且强化了“高雅”艺术和“庸俗”艺术之间的差异。但是,随着波普艺术的体制化,这些理论失去了有效性的基础。很快,后先锋对艺术材料的自由运用被看作是什么都行的后现代自由。当然,这种态度究竟有何问题不久在审美评估中变得清晰起来。

总之,在《先锋派理论》中,在先锋派规划的失败变得清晰后,后先锋派状况有两个理论公式特征:自主艺术体制的继续存在和艺术材料的自由使用。然而,这两个理论公式的联系并没有得到解释,相反,变得有些难以辨认。因为书中的一些理论构想表明,艺术体制在早期先锋派的攻击后并没有多大改变,唯心主义美学的范畴并没有被摧毁,而是被重新加以确立。从这个角度看,我以为,有必要做更准确的界定,也有必要修正本人自1974年以来提出的观点。

可以肯定的是,先锋派对过时材料(艺术程序和技巧)的复兴(从现代艺术的角度看)是成功的,原因在于先锋派没有打算创造永恒的艺术品,而是想利用其展示来改变接受者的态度。这意味着,他们把自己的审美实践定位在体制禁止的领域。只有这些意图失败了,先锋派对艺术材料的自由运用才能变成内在的审美现象。把展示收编为艺术品,承认它们在现代艺术发展中的价值,艺术体制撤销了确立规范的主张(例如有关作品中艺术材料的连续性原则)。这也发生在审美规范也得到确认的其他领域(用寓言作品取代象征作品)。回归审美自主性的核心领域,艺术体制表现出对先锋派的攻击的抵制,但同时也把先锋派实践加以体制化。从这个角度看,先锋派企图改变社会现实的失败以及它的内在审美成功(对先锋派实践的艺术合法化)是一枚硬币的两面。

## 五、关于新先锋派的论争

《先锋派理论》遭到美国艺术批评界的激烈批评回应。用布奇洛的话说,是因为我“对新先锋派的讽刺议论”。<sup>①</sup>但是,这句话不足以说明为何会引发这样的激烈反应。《先锋派理论》的论点如下:新先锋派采用了先锋派抛弃艺术的手段。由于这些手段被体制接受了,即是说,被作为内在审美程序布展了,它们再也不能合法

<sup>①</sup> Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde,” p. 20.

地和超越艺术领域的主张联系起来。“新先锋派把先锋派作为艺术体制化了，因此否定了本真的先锋派意图。”<sup>①</sup>若有人要拒绝这个论点，就不能简单地赞同新先锋派的规划。在丹尼尔·布伦<sup>②</sup>的个案中，新先锋派规划确实有深刻的敏锐性。布奇洛就是简单地赞同新先锋派规划而拒绝了我的论点。他和布伦一起把杜尚脱离绘画看作是一种小资产阶级的激进立场，认为这一立场模糊了“意识形态框架”或者说体制。<sup>③</sup>《先锋派理论》的主题被颠倒：为了呈现新先锋派的体制批判是本真的成就，杜尚遭到贬抑。

在批评《先锋派理论》时，布奇洛随意表现出轻蔑。因此，他反复强调该书的作者对20世纪60年代的进步艺术没有足够的认识。但是，较之历史再现，理论依赖于不同的标准。阿多诺曾经说过，一流的美学理论既可以在远离艺术品也可以在与艺术品紧密联系的情况下得到发展。这只关涉到审美理论的建构究竟让人们看到了什么。霍尔·福斯特<sup>④</sup>和布奇洛一样属于那些和《十月》期刊关系密切的批评家，但他显然对《先锋派理论》的某些观点<sup>⑤</sup>提出了更为老到的批评。对于他的批评，我接下来会做详细的探讨。由于福斯特的理论建构伴随着自我反思批判，因此这项任务变得更容易些。

福斯特选择的批评焦点是后结构主义激发的弗洛伊德论。在他一系列的反对意见中，他也依赖于德里达的知识主题。当他认为《先锋派理论》把早期先锋派作为一种绝对本源时，<sup>⑥</sup>他的论点假设了德里达对本源观念的解构。

可以从两个层面来探讨他的这一批评。一方面，可以质疑《先锋派理论》的作者是否把先锋派看作是一种本源现象。依我看，他的这一批评无效。在该书中，先锋派

---

① Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, p. 63.

② 丹尼尔·布伦(Daniel Buren, 1938— ),法国概念艺术家。——译注

③ Buchloh, "Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke (1982)," *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, 2000), p. 353.

④ 霍尔·福斯特(Hal Foster, 1955— ),美国艺术理论家。——译注

⑤ Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (Cambridge, M. A., 1996)。查尔斯·哈里森(Charles Harrison)对福斯特的著作进行了有趣的讨论。标题“比格尔的政党”指出了评论者福斯特和《先锋派理论》的作者比他们想象的离得近。因为他们参与了从“内在文本到体制框架”(福斯特语)的转变。哈里森在这样的批评中看到了把艺术界和学术话语混合起来的危险。他写道：“不身在其中就不可能了解艺术品。”参见 *Book forum* (Winter 1996), pp. 30f, 34。

⑥ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, p. 8.

被看作是对以唯美主义代表的自主艺术的最后发展阶段的回应及其断裂结果。<sup>①</sup> 另一方面,可以质疑福斯特的观点假设,即是说,由于德里达对中心、本源、在场的解构,任何有关本源的思考都变得无效。就德里达而言,这也不那么准确,因为德里达不仅是一个本源思维的批评家,而且他自己也是本源的思想者。<sup>②</sup> 事实上,他把延异(différance)指意为“构成性的、生产性的、本源的因果性”。如果他拒绝把延异构想成本源,那是因为他把这个术语——偏离了法国用法——限定在整个事件上,即是说,过去的事件被想象为发生在现在。但是,如果我们假设本源性事件用所有方法都可被构想为不在场(例如上帝创造世界的行动),那么延异本身就是这样的事件。

即使间接地指涉德里达,也必然包括这样的微妙之处。简单地利用德里达对在场、中心和本源作为真理的解构显然是不可取的。德里达思想的诸多结论受制于太多的规定。毕竟,他在解构了中心这个范畴后,他又承认我们不能没有它:“我认为,中心是一种功能,不是一种存在——一种现实,而是一种功能。这种功能完全不可或缺。”<sup>③</sup>

当然,可能会有这样的回应,说我利用了《政治经济学批评大纲》中的马克思主义历史模型。但是,我没有简单地假设马克思的结论,而是解释了他的模型。就像德里达和拉康的思想塑造了福斯特的思想风格一样,20年前,卢卡奇在《历史与阶级意识》中思考的马克思的方法论塑造了《先锋派理论》。

我们现在进入霍尔·福斯特的主要观点的讨论。这涉及他所说的我的“残余进化论”。“因此,对于他(比格尔)来说,一件艺术品、一次美学的转变,是同时发生的,它出现的第一时间是非常重要的,它只发生一次,任何解释都只能是重复。”<sup>④</sup>虽然此处的论点依赖于德里达对本源和直接在场的批评,但是福斯特却主要依赖于弗洛伊德的创伤(*Nachträglichkeit*)概念或者延迟的行动。对于弗洛伊德,这个术

① 关于自主性概念,对《先锋派理论》的探讨受制于其批评者们用横扫一切的方式指称一个虚假的自主性概念(布克洛)的事实。这掩盖了自主性概念的矛盾特征,因为这个概念同时指称艺术和生活的相对分离以及作为艺术“本质”的历史创造条件的实体化。

② 参加“Von Nietzsche zu Derrida. Die Frage nach dem Ursprung,” Bürger, *Ursprung des postmodernen Denkens* (Weilerswist, 2000), pp. 179—184.

③ Jacques Derrida, “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences,” R. Macksey and E. Donato, eds., *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* (Baltimore, 1970), p. 271.

④ Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 10.

语指称事后对过去事件的修正,正是因为这一修正——这是福斯特的主要论点,这些事件获得意义和心理的重要性。<sup>①</sup>

我并不排斥把延迟行动的范畴用于历史事件。相反,在我的著作《现代散文》(1988)中,虽然没有参照弗洛伊德,但是我做出了如福斯特所建议的类似思考。在探讨1800年左右的德国(也就是弗里德里希·施莱格尔<sup>②</sup>所说的“我们那个不浪漫的年代”)时,该书注意到“只有当我们从柏林和耶拿的小圈子知识分子的角度界定这个时代(可以加入:通过延迟的行动),这个时代对于我们来说才会是浪漫的”。<sup>③</sup>稍后,该书解释只有法国大革命的震惊引发了如下幻觉:在传统社会,主观的“我”能在世界上找到安全的港湾。《先锋派理论》的方法论反思也基于延迟行动的观念,即是说,对某一对象的准确认识要求某对象领域的分化作为它的前提。

每个叙事,包括历史叙事,假设了它开始叙事的终结点,并基于这个终结点构建了一系列的事件。至少,在主要论点中,表征不同于真实事件:当事件对未来敞开时,叙事者或历史学家已经知道这个未来。这使得他或她都可能把一系列事件作为“逻辑”发展加以呈现。意识到事件的序列和这个序列的表征之间存在鸿沟是一种重要的修正。这也不会贬低那个基于固定终结点的构建,而是揭示它所是的一切:一种构建。如果历史学家希望把事件对未来的总是在场的开放性作为他的工作指导原则,那么他很快就会迷失在众多的可能性中。严格说来,这样的历史是不可读的。

我提出这些问题,是因为它们可以启迪福斯特假设的叙事:从弗洛伊德的延迟行动的角度看先锋派和新先锋派之间的关系。延迟行动的观念,就像历史进程是向未来开放的知识一样,是对历史表征的修正。它不是一个可以取代基于预设的终结点的历史构建的模型。这一点很显然。因为福斯特反复说早期先锋派没有创造任何意义(使得艺术体制变得可见,并且对批判敞开),说这个规划是由新先锋派最先实施的,由此停留在了糟糕的一般化层面上,大谈特谈“重复、差异、延宕的问题:因果性、时间性和叙事性问题”。<sup>④</sup>

---

① 参见 J. Laplanche and J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (New York, 1973), pp. 111—114。

② 弗里德里希·施莱格尔(Friedrich Schlegel, 1772—1829),德国诗人,耶拿浪漫派的发起人之一。——译注

③ Bürger, *Prosa der Moderne* (Frankfurt, 1988), pp. 143, 145.

④ Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 32.

我很赞成把延宕行动用作一个一般的反思范畴。但是，它必须和弗洛伊德的创伤和重复模型的使用区别开来。我以为，应该反对把弗洛伊德用来描述无意识和心理事件的概念用于描述有意识和行动个体承担的历史进程。在指称重复冲动时，弗洛伊德把它界定为“一种来源于无意识的无法控制的进程。它的行动导致主体故意把自己置于烦恼的状况中，由此重复一种旧的经验，但是他没有回顾这个原型”。<sup>①</sup>很显然，新先锋派对先锋派实践的重复不能用这种方式理解。这不是无意识地发生的，也不包含无意识冲动的因素。我们探讨的是不同语境内的有意识的恢复。因此，较之福斯特，我们要更严格地区分无意识重复和有意识恢复。

更进一步，重复的范畴和重复的冲动是弗洛伊德没有界定的概念之一，对于弗洛伊德来说，也是一个难解的谜。把一个问题重重的范畴从其发展出来的学术语境（弗洛伊德无法解释重复冲动）移植到另一个语境总是脆弱的。这给我们理解显然毫无无意识性质的进程有何帮助呢？

福斯特似乎意识到因为使用心理学范畴而带来的一系列问题，但是他却认为他可以通过全盘挪用弗洛伊德的模型来规避这些问题。<sup>②</sup>的确，他把早期先锋派看作是创伤，而新先锋派是早期先锋派的重复。这初看起来像是走了很聪明的一步棋。总之，弗洛伊德对创伤概念的解释之一是，在重复行动中而非在创伤的固定本源中定位主要事件。“创伤的意义被还原，同时它的单一性被消除。”<sup>③</sup>福斯特的意图是：把新先锋派定位为确立意义的终极事件。

但是，对于谁来说，早期先锋派曾经是创伤呢？福斯特没有回答这个问题，而是满意如下形象：它们是“那个时代象征秩序中的黑洞”。<sup>④</sup>换言之，先锋派用他们的行动和展示打破了象征秩序。如果这是准确的，那么他们也就达成了激发普遍意识危机的目标。但是，这并没有发生。

福斯特关于早期先锋派的展示不是立即清晰可读的说法，更经不起推敲。就超现实主义而言，这个主题被德里欧<sup>⑤</sup>和巴塔耶<sup>⑥</sup>的文本取消了。虽然他们不是超

① Laplanche and Pontalis, *Language of Psychoanalysis*, p. 78.

② Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 28.

③ Laplanche and Pontalis, *Language of Psychoanalysis*, p. 468.

④ Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 29.

⑤ 皮埃尔·德里欧(Pierre Drieu La Rochelle, 1893—1945),法国作家。——译注

⑥ 乔治·巴塔耶(Georges Bataille, 1897—1962),法国哲学家和文学家。——译注

现实主义运动的成员,但是他们用一种同情和抵制的矛盾态度观察这个运动。他们的文本在20世纪20年代证明了超现实主义信息的可读性。

我在早些时候区分了无意识的难以制止的重复和有意识的恢复。这两个过程区别于第三个过程:回归。后来的事件启迪先前的事件,两者之间不存在可展示连续性。此处,我们正在论及本雅明所说的星丛。1968年五月风暴以一种先前它并不可读的方式把超现实主义变得清晰可读。但是,这两个事件之间的联系是无法根据重复的模型来理解的,因为主体没有意识到重复或者自觉的恢复。事实上,这无法从源于主体的模型角度考量,相反,第二个事件拥有自己出现的语境,可以启迪第一个事件。这个星丛隐藏于《先锋派理论》中。从1968年的乌托邦立场看,虽然它的失败已经得到清晰的描述,作者解读了早期先锋派,并看到了1968年五月风暴的失败早已预示其中。因此,在本雅明概念的意义上,他坚持过去的单一形象。作者没有必要否定这是有着忧郁标记的形象。

福斯特用弗洛伊德的创伤和回归模型呈现他自己的理论概念,以衡量《先锋派理论》的构建,其他批评观点则以一种很不起眼的方式交织在一起。以下,我打算回答其中几个问题。

“比格尔在其本源意义上采用了先锋派的浪漫修辞,即断裂和革命的修辞。”<sup>①</sup>他确实这样做了,但有充分理由这么做。尽管存在矛盾和自我表现姿态,革命语境(前苏联)以及艺术家阐释的革命语境(法国),都给予前苏联构成主义和法国超现实主义一种严肃的道德感。这应该受到批评家的重视。有人谴责《先锋派理论》的作者“从逃避批评的神秘观点”判断新先锋派。这一谴责实际指向了类似的方向。<sup>②</sup>在构想该书时,早期先锋派并没有超越批评。这一点可以从我先前提到的1971年的超现实主义研究中演绎出来。后来,我把迈克尔·图尼埃<sup>③</sup>的《桤木王》解读成对超现实主义的成功戏仿。<sup>④</sup>我不得不承认当时内心是有斗争的。

① Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 15.

② 参见“Surrealism as Ethics”, *Der französische Surrealismus* (Frankfurt, 1996), pp. 191—208.

③ 迈克尔·图尼埃(Michael Tournier, 1924— ),法国作家。——译注

④ 参见“To Think Madness: The Postmodern Novel, Surrealism and Hegel,” Bürger, *The Thinking of the Master: Bataille between Hegel and Surrealism*, Richard Block, trans. (Evanston, I. L., 2002), pp. 24—55.

和许多其他批评家一样,福斯特想证明,较之新先锋派,《先锋派理论》给予早期先锋派过高的评价。从方法论看,这个论点可以解读如下:早期先锋派和新先锋派的关系在比格尔的著作中是根据因果关系模型来构想的。<sup>①</sup>就所讨论的关系是一种恢复关系,这种机械的解读是不准确的。但是,进入恢复范畴(在因果关系模型中没有位置)的因素有两种:行动中的主体的意图和语境。早期先锋派可以正确地把他们行动的社会语境看作是一种危机,如果不是革命的话,并且从这一认识中获得设计扬弃艺术体制的乌托邦规划的能量。但是,这不再能用在20世纪50年代和60年代的新先锋派身上。同时,审美语境也改变了。早期先锋派能够把自己的实践和越轨的主张联系在一起,但是这种情景不再存在于新先锋派中。因为先锋派实践被体制收编了。

霍尔·福斯特作为批评家太过诚实,以至于不同意,即使从他自己的角度看,《先锋派理论》的主题(“新先锋派把先锋派体制化为艺术,因此否定了本真的先锋派意图”)适用于相当多的新先锋派作品:杰斯伯·琼斯<sup>②</sup>绘制的啤酒罐、阿曼<sup>③</sup>的装置、伊维斯·克莱因<sup>④</sup>的新达达挑衅。<sup>⑤</sup>他后来还加上了卡普罗<sup>⑥</sup>和劳申伯<sup>⑦</sup>的名字。福斯特描绘了挽救那些属于第一代新先锋派艺术家的方法:第一代新先锋派对早期先锋派的艺术材料的物化处理是必要的,为此第二代新先锋派(布伦·哈耶克、<sup>⑧</sup>布鲁塔尔斯<sup>⑨</sup>)可以批评这些实践。有这个模型的帮助,一旦找到自己的批评家,事后几乎任何艺术研究都变得合法。因此,我们可以说《先锋派理论》确实注意到了新先锋派问题。例如,为了内在的审美目的,他们对程序和艺术材料的安排有超越艺术体制的意图。不得不承认,这一关注包含矛盾的敏锐性和高度的一般化。我很高兴地同意,并不是所有努力恢复先锋派规划的艺术家都包含在了我矛盾地

① Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 10.

② 杰斯伯·琼斯(Jasper Johns, 1930— ),美国当代艺术家。——译注

③ 阿曼(Arman,原名 Armand Fernandez, 1928—2005),法裔美国艺术家。——译注

④ 伊维斯·克莱因(Yves Klein, 1928—1962),法国艺术家、新现实主义运动的代表人物、行为艺术的先驱。——译注

⑤ Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 11.

⑥ 阿伦·卡普罗(Allan Kaprow, 1927—2006),美国艺术家、行为艺术的先驱。——译注

⑦ 罗伯特·劳申伯(Robert Rauschenberg, 1925—2008),美国艺术家、波普艺术的先驱。——译注

⑧ 汉斯·哈耶克(Hans Haacke, 1936— ),德裔美国艺术家。——译注

⑨ 马歇尔·布鲁塔尔斯(Marcel Broodthaers, 1924—1976),比利时诗人、画家、电影制片人。——译注

构建的先锋派概念中(这正是我那篇关于博伊斯<sup>①</sup>的文章要揭示的)。② 是否有更多的艺术家避开了我的判断并非理论问题,而是一个评估艺术作品的问题。关于博伊斯,和布鲁塔尔斯一样,他也在布奇洛和福斯特的评估中都占据显要的位置,被看作是艺术体制的批评家。我在其他地方表示我为何不用同样的方式看待问题,相反,我认为他暂时被那种不想放弃进步概念的批评高估了。③

从我关于当代对先锋派所生产的文本和对象的介入所做的探讨中会得出什么结论呢?首先,我们必须承认先锋派已经离我们远去了。至于有多远,最清楚的事实是,今天这个概念常被用于许多不同的东西,例如,对于一种新的消费品,这是一种特权标志。从这个角度看,这个概念非特殊使用,仅仅用作进步现代化的同义词,是深刻异化的表达,与先锋派渴望的东西相距甚远。

先锋派的研究起点尚没有失去反思的可能性,这不得不成为上述表征的悖论:扬弃艺术体制的规划的失败和它在体制内的成功是一致的。这意味着,对先锋派的文本和对象的实证研究把它们塞进了艺术史和文学史,但却没有进一步的批评反思,由此丧失了它们的具体特征。我们不得不接受先锋派文本已经变成文学,但是我们也不应忽视它们原本的意图效果,也就是说,描绘出那些看似很不严肃的作品对本真性的主张。对先锋派产品的非实证处理不得不记住两种视角,同时不让它们相互冲突。完成这个任务的困难凸显了先锋派改变现实社会关系的冲动离我们有多远。这不排除相反包括如下可能性:先锋派在我们无法想象的未来会获得新的相关性。

---

① 约瑟夫·博伊斯(Joseph Beuys, 1921—1986),德国艺术家,在哈泼宁、行为艺术、装置艺术、艺术理论和艺术教育等方面都有贡献。——译注

② *Das Altern der Moderne* (Frankfurt, 2001), pp. 154—170.

③ 参见 Bürger, “Zur Kritik der Neo-Avantgarde,” *Jeff Wall Photographs* (Cologne, 2003), pp. 174—198.